

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Historia del Arte III



**EL VAMPIRO COMO IMAGEN-REFLEJO:
ESTEREOTIPO DEL HORROR EN LA MODERNIDAD**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Santiago Lucendo Lacal

Bajo la dirección del doctor
Tonia Raquejo Grado

Madrid, 2009

ISBN: 978-84-692-6747-9

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III

El vampiro como imagen-reflejo:
Estereotipo del horror en la modernidad

Tesis doctoral presentada por
Santiago Lucendo Lacal

Dirigida por
Dra. Tonia Raquejo Grado

Madrid 2008

AGRADECIMIENTOS

El desarrollo de este trabajo no habría sido posible sin la colaboración de muchas personas e instituciones a quienes tengo que agradecer su inestimable ayuda. Especialmente a la Universidad Complutense de Madrid, al departamento de Historia del Arte III, y en particular a la sección departamental de la Facultad de Bellas Artes. A las bibliotecas de la UCM, y sobre todo a la de Bellas Artes y su directora Ángeles Vian, y al Servicio de Préstamo Interbibliotecario.

A todo el grupo de investigación *Representaciones del Mal y la violencia en el arte y la cultura contemporánea*, dirigido por Valeriano Bozal, y a las instituciones detrás del proyecto que me concedió la beca: Ministerio de Educación y Ciencia, antes Ministerio de Ciencia y Tecnología, y en el tramo final la UCM.

Así mismo quiero agradecer la ayuda de las instituciones y bibliotecas que me acogieron en el extranjero, como Hyman Kreitman Research Center (Tate), The Courtauld Institute, y sobre todo a The British Library y The Warburg Institute; y especialmente a las personas que allí me hicieron sentir en casa y me orientaron en el laberinto: Anita Pollard (Warburg Institute), la Dra. Caroline Oates (Folklore Society) y al Dr. David Glover (Southampton University).

A todos aquellos familiares y amigos, cuya lista sería interminable, que me animaron, se acordaron de mí cuando viajaron a Transilvania y cada vez que se encontraron con un vampiro en el día a día, tomándose la molestia de apuntarlo, recortarlo o grabarlo... «por si te sirve». Especialmente a mis padres y a Pedro.

En el último tramo de correcciones y trámites, quiero agradecer la ayuda de Teresa López, Pablo Martín Sánchez (II), Cecilia Ballesteros y Guillermo Altares, así como a las secretarías de alumnos de la facultad de Bellas Artes y el departamento de Historia del Arte III de la facultad de Geografía e Historia.

Por supuesto tengo que agradecer todo el apoyo día a día a mi directora Tonia Raquejo, por la amistad, confianza y libertad a la hora de enfrentarme a los vampiros, pero también por su compromiso y sinceridad a la hora de ponerlos en su sitio. A ella debo los aciertos de este trabajo y el descarte de cientos de errores.

A Paula y Elena

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN E HIPÓTESIS

| | |
|---------------------------------------------------------------|-------|
| 0.0. VAMPIRISMO Y MODERNIDAD, LA PARADOJA VICTORIANA..... | p. 3 |
| 0.1. ESTRUCTURA DEL TRABAJO..... | p. 12 |
| 0.2. CONCEPTOS PREVIOS..... | p. 14 |
| 0.2.1. El terror..... | p. 15 |
| 0.2.2. El monstruo como generador del terror-arte..... | p. 18 |
| 0.2.3. Horror y terror..... | p. 20 |
| 0.2.4. El terror-arte y lo sublime..... | p. 22 |
| 0.2.5. ¿Realidad y ficción?..... | p. 27 |
| 0.2.6. Realidad y ficción en el vampiro..... | p. 33 |
| 0.2.7. Las imágenes-reflejo | p. 36 |
| 0.2.8. «Alta cultura», «baja cultura» y cultura popular | p. 40 |
| 0.2.9. Lo monstruoso y la norma..... | p. 42 |
| 0.2.10. Las <i>siete tesis</i> para entender el monstruo..... | p. 46 |

0.3. LA INVENCION DEL VAMPIRO Y EL CASO PAUL

| | |
|----------------------------------------------------------------|-------|
| 0.3.1. Definición y origen..... | p. 51 |
| 0.3.2. El caso Arnold Paul..... | p. 54 |
| 0.3.3. Las «explicaciones del vampirismo», una aclaración..... | p. 63 |

0.4. EL VAMPIRO UNIVERSAL..... p. 65

0.5. CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DEL VAMPIRO: PANORAMA GENERAL

p. 70

0.6. EL VAMPIRO Y LA NARRATIVA GÓTICA..... p. 73

| | |
|-------------------------------------------------------------|--------|
| 0.6.1. Elementos góticos y el catálogo de Edmund Burke..... | p. 82 |
| a) Las imágenes arquitectónicas..... | p. 84 |
| b) El paisaje y los elementos naturales..... | p. 87 |
| c) Animales y criaturas de la noche..... | p. 90 |
| d) El tirano malvado y el monstruo..... | p. 93 |
| e) La violencia y el peligro | p. 95 |
| f) Los secretos y el misterio..... | p. 98 |
| g) La brujería, el ocultismo y la superstición..... | p. 99 |
| h) La melancolía..... | p. 100 |

0.7. DRÁCULA Y EL TEXTO..... p. 102

| | |
|-------------------------------------------------------|--------|
| 0.7.1. Bram Stoker, «From the Shadow of Dracula»..... | p. 108 |
|-------------------------------------------------------|--------|

1. LA GEOGRAFÍA DEL VAMPIRO

| | |
|---------------------------------------------------------------------|--------|
| 1.0. DISTRIBUCIÓN Y OBJETIVOS..... | p. 115 |
| 1.1. EL VIAJE, ELEMENTOS Y ESTRATEGIAS..... | p. 117 |
| 1.2. EL VIAJE DE LORD RUTHVEN, VAMPIRISMO Y <i>GRAND TOUR</i> | p. 125 |
| 1.3. LOS VIAJES DE <i>DRACULA</i> | p. 133 |
| 1.3.1. El viaje de Harker..... | p. 143 |
| a) La pesadilla..... | p. 155 |
| b) El viaje a Transilvania como viaje en el tiempo..... | p. 165 |
| 1.3.2. El viaje a Londres, narrativas de invasión..... | p. 169 |
| a) El viaje de <i>Nosferatu</i> | p. 174 |
| b) <i>Dracula. Pages from a Virgin's Diary</i> | p. 179 |
| 1.4. TRANSILVANIA, EL PAÍS DE LOS VAMPIROS..... | p. 183 |
| 1.4.1. Metonimia transilvana..... | p. 198 |
| 1.5. LA ARQUITECTURA DEL VAMPIRO..... | p. 206 |
| 1.5.1. El castillo..... | p. 208 |
| 1.5.2. El vampiro y el mundo urbano..... | p. 218 |
| a) <i>Nosferatu</i> , del campo a la ciudad..... | p. 224 |

2. LA VAMPIRA

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 2.0. INTRODUCCIÓN: VAMPIROS Y VAMPIRAS..... | p. 233 |
| 2.0.1. ¿Cuándo surge la vampira?..... | p. 246 |
| 2.0.2. La seducción como diferencia..... | p. 251 |
| 2.1. LA MIRADA MASCULINA Y EL CUERPO DE LA VAMPIRA: PLACER VISUAL Y CINE NARRATIVO..... | p. 258 |
| 2.1.1. La mirada castigada..... | p. 267 |
| 2.2. <i>LA MORTE AMOREUSE</i> DE THEOPHILE GAUTIER..... | p. 272 |
| 2.3. <i>THE VAMPIRE</i> Y <i>THE VAMP</i> : P. BURNE-JONES, KIPLING Y THEDA BARA..... | p. 279 |
| 2.4. LA VAMPIRA EN HAMMER..... | p. 291 |
| 2.5. LA POLARIZACIÓN DE LOS ROLES: VAMPIRA VS. MADRE..... | p. 306 |
| 2.5.1. Lucy Vs. Mina..... | p. 310 |
| 2.5.2. <i>Vampir</i> , Edward Munch..... | p. 315 |
| 2.5.3. <i>Twins of Evil</i> , la partición literal..... | p. 318 |
| 2.6. VIOLENCIA SOBRE LA VAMPIRA..... | p. 322 |
| 2.7. HACIA UNA VAMPIRA POSMODERNA..... | p. 325 |

3. EL VAMPIRO: MÁSCARA Y VARIACIONES

| | |
|----------------------------|--------|
| 3.0. EL MODELO LUGOSI..... | p. 331 |
|----------------------------|--------|

3.1. LA IMAGEN

| | |
|--------------------------------------------------------|--------|
| 3.1.1. El vampiro en el teatro del XIX..... | p. 335 |
| a) <i>The Vampire, or the Bride of the Isles</i> | p. 342 |
| b) <i>The Vampire</i> | p. 355 |
| c) <i>The Vampire Bride</i> | p. 360 |
| 3.1.2. El murciélago vampiro..... | p. 364 |
| 3.1.3. De <i>Dracula</i> a Dracula..... | p. 373 |
| a) El hombre de negro..... | p. 377 |
| b) La muerte en los ojos..... | p. 385 |
| c) El vampiro repulsivo y animal..... | p. 389 |
| d) Sangre..... | p. 395 |
| e) Imagen y folclore..... | p. 399 |
| f) <i>Vanitas y veritas</i> | p. 402 |

| | |
|--------------------------------------------------|--------|
| 3.2. ENTOMOLOGÍA VAMPÍRICA: LAS VARIACIONES..... | p. 408 |
|--------------------------------------------------|--------|

| | |
|------------------------------------|--------|
| 3.3. LOS «VAMPIROS POLÍTICOS»..... | p. 410 |
|------------------------------------|--------|

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 3.3.1. Caleb D'Anvers y la primera lectura del vampiro político | p. 410 |
| 3.3.2. Vampirismo e Ilustración..... | p. 414 |
| 3.3.3. La eclosión del vampiro político..... | p. 420 |
| 3.3.4. Vampiros y el Capital. Marx, Walter Crane y <i>Cartoons for the Cause</i> | p. 422 |
| 3.3.5. <i>The Vampires of London</i> | p. 431 |
| 3.3.6. Vampiros y religión..... | p. 439 |
| 3.3.7. Vampiros políticos en el siglo XXI..... | p. 443 |

| | |
|----------------------|--------|
| 4. CONCLUSIONES..... | p. 453 |
|----------------------|--------|

5. BIBLIOGRAFÍA – FILMOGRAFÍA

| | |
|-------------------------------------------------------------|--------|
| 5.1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE VAMPIROS..... | p. 461 |
| 5.1.1. Fuentes anteriores a 1900..... | p. 461 |
| 5.1.2. Fuentes desde 1900..... | p. 466 |
| 5.1.3. Fuentes. Antologías..... | p. 470 |
| 5.1.4. Literatura y cine de vampiros..... | p. 472 |
| 5.1.5. Estudios culturales, folclore, y ensayo general..... | p. 479 |
| 5.1.6. Cómic, ilustración y cartelismo..... | p. 480 |
| 5.1.7. El vampiro en general, divulgación y otros..... | p. 481 |
| 5.1.8. Diccionarios y enciclopedias..... | p. 482 |
| 5.1.9. Exposiciones relacionadas con el vampiro..... | p. 482 |
| 5.2. GENERAL RELACIONADA..... | p. 483 |
| 5.2.1. Otras fuentes relacionadas..... | p. 483 |
| 5.2.2. Arte y teoría estética..... | p. 485 |
| 5.2.3. Estudios culturales, folclore y ensayos varios..... | p. 487 |
| 5.2.4. Literatura y cine general..... | p. 490 |
| 5.2.5. Ciencia y medicina..... | p. 492 |
| 5.2.6. Modernidad, posmodernidad y medios de masas..... | p. 493 |
| 5.2.7. Otras exposiciones..... | p. 495 |
| 5.2.8. Diccionarios y enciclopedias..... | p. 495 |
| 5.3. RECURSOS ELECTRÓNICOS (SELECCIÓN)..... | p. 496 |
| 5.4. FILMOGRAFÍA DE VAMPIROS..... | p. 497 |
| 5.5. FILMOGRAFÍA RELACIONADA..... | p. 502 |

6. ANEXO DOCUMENTAL..... p. 503

6.1. DOCUMENTACIÓN EN TORNO A ARNOLD PAUL

- Tratados de Leipzig (1732)
- Zedler Lexicon
- *London Journal* (11 de marzo de 1732)
- *The Craftsman* (20 de mayo de 1732)

6.2. The Vampires of London

- *The Vampires of London* (1865)
- *The Evening Standard* (25 de enero de 1865)

6.3. The Vampire de Walter Crane

- *Justice* (1885)
- *Justice* (1885)

6.4. The Vampire

- *The Vampire* de R. Kipling en el contexto original. Catálogo The New Gallery en Londres 1897
- *The Vampire*, versión musical del poema de Kipling de E. Jones y G. Buck (letra) y B.A. Williams (música), 1914

6.5. Otros

- *The Dance of the Vampires* (1897)

Introducción y conceptos

Capítulo 0

0.0 - INTRODUCCIÓN

Vampirismo y modernidad. La paradoja victoriana

Los últimos años del siglo XIX además del final de una centuria marcaron el punto de no retorno de una serie de cambios impulsados por la Revolución Industrial, pero también aspectos derivados de los movimientos sociales y otras novedades ideológicas y científicas; desde los comienzos del movimiento feminista, los avances en la medicina y la psiquiatría (que empieza a desmarcarse de la alquimia y las ciencias ocultas) o los progresos en la técnica (desde máquinas de escribir y fonógrafos a la kodak). Toda una serie de elementos que hoy nos resultan familiares y que forman parte de un proceso general de construcción de la modernidad. La conciencia de sus protagonistas de estar viviendo un momento de cambio es parte de ese proceso.

En una novela como *Dracula* (1897) de Bram Stoker todos estos avances son presentados como las últimas novedades¹. *Dracula* se sitúa en un momento crucial como es el final de siglo, y muestra un claro interés por traer la acción a ese mundo presente. Estas innovaciones que Stoker incorpora se oponen a la imagen de atraso en el tiempo que se proyecta sobre Transilvania y su habitante más conocido, el conde Drácula. Ambos aspectos como imágenes-reflejo representan las dos caras de la moneda del mundo tardovictoriano en el que la novela está inmersa: el mundo caduco del vampiro y la modernidad reunida en la metrópoli². Su conflicto forma parte de la división de la sociedad moderna entre los nuevos y los antiguos valores, renovadores y conservadores, pero las oposiciones van más allá. Junto con estas posturas encontradas vemos en este mismo entorno una importante variedad de contrastes: la ciencia va de la mano del crimen, los movimientos de liberación tienen sentido precisamente por el clima social de represión, y todo el proceso de industrialización y las nuevas máquinas se alzan sobre la explotación y el hacinamiento de los barrios obreros.

¹ A pesar de que la novela opta precisamente por mostrar en la ficción la necesidad de conservar el conocimiento de las viejas supersticiones para vencerlas desde sus propias reglas.

² Del concepto imágenes-reflejo, central en este trabajo, nos ocuparemos más adelante en este mismo capítulo.

La época del éxito de la clase media es precisamente el momento de los extremos, reflejados en imágenes opuestas como parte de un sistema binario. Extremos que la burguesía solo puede sostener a partir de una tremenda paradoja, cuando no un cinismo descarado. La literatura de esta época está plagada de imágenes enfrentadas, a veces dobles, que representan ese conflicto a través de formas monstruosas; el Doctor Jekyll y su complementario Mr. Hyde son una muestra paradigmática en la novela de Robert Louis Stevenson *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1886). El lado más oscuro de un mismo individuo se proyecta, y se libera, como un extraño, como otra persona-monstruo (Drácula, Mr. Hyde, Frankenstein...), otro grupo social o etnia, incluso otro territorio (Transilvania).

El mundo victoriano y sus imágenes representan mejor que ningún otro contexto el conflicto moderno como punto culminante de un proceso que había comenzado con las revoluciones. El Imperio Británico es por entonces la nación a la cabeza de la Revolución Industrial y al mismo tiempo su sociedad había mostrado desde el comienzo una clara preocupación por salvaguardar los valores conservadores ante las posibles consecuencias de una revolución como la llevada a cabo en Francia³. Otros, fascinados por las ideas de libertad, veían en la nación vecina el modelo democrático a seguir. Prorrevolucionarios y contrarrevolucionarios, modernos y antiguos, forman parte de este paisaje, unos y otros a menudo se enfrentarán utilizando imágenes del horror.

El contexto tardovictoriano en el que fue escrita la novela *Dracula* no debe ser entendido como el marco cronológico de este trabajo, sino como un entorno de imágenes estrechamente ligado al vampiro y la modernidad. Una «realidad» con la que *Dracula* y los aspectos fundamentales de la imagen del

³ No solo escritos como el de EDMUND BURKE, *Reflections on the Revolution in France* (1790), prevenían sobre los peligros de la Revolución sino que desde la ficción numerosas imágenes aludían a ese miedo. Francia es de algún modo el doble monstruoso de Inglaterra, donde las nuevas libertades mal enfocadas han conducido al reino del terror. La Revolución Francesa se produce en el mismo momento en que se está desarrollando el terror como género literario y no es de extrañar que aparezcan numerosas alusiones a esta en la ficción. No quiere decir que toda la sociedad victoriana fuera conservadora, de hecho había un importante sector prorrevolucionario, conocidos como *los jacobinos*, pero es cierto que la imagen que se ha proyectado del victorianismo a lo largo del tiempo tiene más que ver con los estereotipos conservadores.

vampiro están totalmente imbricados. La sociedad victoriana, como centro del desarrollo industrial y como una sociedad que pretende salvaguardar los valores tradicionales, representa en sí misma la paradoja de la modernidad en imágenes. El proceso de modernización acentúa las contradicciones de una sociedad conservadora y caritativa por un lado, e industrial y capitalista por el otro, donde los avances de la ciencia conviven con una sociedad moralmente rígida, y la caridad cristiana se ejerce desde la situación de gran potencia y expansión colonial a nivel internacional. La ciencia empieza a desarrollarse como la base de la medicina moderna, pero también sirve para fundamentar los argumentos racistas; los privilegios que antes podían justificar Dios o el árbol genealógico, hoy los evidencia la naturaleza y la raza, asociada cada vez más a las nacionalidades. Uno de los argumentos que justifica la caza del vampiro en la novela de Stoker es precisamente que se trata de un criminal degenerado de la peor especie. Por su parte el propio Drácula insiste en la superioridad que le concede la sangre que corre por sus venas. Este conflicto es una parte tan esencial de la modernidad como lo son las teorías evolucionistas de Darwin de las que derivan.

Junto a cada novedad, sea un avance tecnológico, un cambio social, o una revolución vemos surgir como reacción una serie de temores que muestra la ficción a través de imágenes. Inquietudes que se relacionan y son presentadas o transformadas en imágenes monstruosas dentro de las tramas de terror. Hoy en día también es común encontrar el género de terror asociado a los avances tecnológicos como la televisión en *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) y *The Ring* (Gore Verbinski, 2002) o al mundo del espacio en *Aliens* (James Cameron, 1986), de la informática o incluso los teléfonos móviles como en la novela *Cell* (Stephen King, 2006); pero también encontramos en la ficción cambios desde un punto de vista general como son los peligros de una sociedad cada vez más tecnificada en la novela visionaria *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, o una película como *The Matrix* (Andy y Larry Wachowski 1999). Los avances pueden a veces generar un sentimiento de euforia, y al mismo tiempo de suspicacia, que se traduce en imágenes concretas. Igualmente, los cambios

políticos son reflejados con imágenes monstruosas: «Un espectro asola Europa» comienza *El manifiesto comunista* (1848), la mercancía es comparada con la fantasmagoría y el vampiro es *El Capital*⁴.

Desde la cultura de masas algunas de estas imágenes van a jugar un papel fundamental en la configuración cultural moderna. Cada monstruo, con sus particularidades, nos habla de unos estereotipos asociados a una serie de temores más o menos concretos. Generalizarlos, y mantenerlos en un mismo saco, solo sirve para que pierdan su valor individual (normalizarlos en una etiqueta) y perpetuarlos en el grupo de lo monstruoso. Cada vampiro, momia, autómatas o alienígena ha de ser valorado, temido y estudiado por sus propias características, los miedos que generan o desde los que se han generado. Esto no quiere decir que a través de una imagen monstruosa se pueda analizar hasta el último detalle de esas inquietudes (psicoanalizar un supuesto «ello» colectivo) o reconstruir un pasado complejo, pero sí que las diferencias entre los monstruos y los rasgos individuales de cada uno nos enseñan algo (muestra-monstrare) de la cultura que los engendra o los persigue, cuando no forman una parte esencial de esta.

El caso del vampiro empieza a constituirse en el XVIII y crece a lo largo del periodo que comprende la amplia etiqueta que denominamos Edad Contemporánea. Los lugares por los que esos monstruos transitan, al igual que los espacios asociados a lo monstruoso, señalan las áreas donde se proyectan esas inquietudes⁵. Es por ese motivo que las historias de terror de las primeras novelas góticas van a dar paso, poco a poco, a otra serie de novelas, como *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* o *Dracula*, que son situadas en la ciudad, el lugar emblemático de la modernidad, donde la categoría de lo monstruoso adquiere un color determinado. Jekyll y Drácula son monstruos contemporáneos a sus lectores, preocupados por el proceso en el que están inmersos y su lugar está en la metrópoli. A veces ese temor se proyecta al futuro, viajando al año 802701, como en *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells,

⁴ Véase al respecto el punto 3.3.4 - «Vampiros y el capital».

⁵ Desde vampiros venidos del Este hasta alienígenas y vampiros espaciales.

en otras ocasiones son los monstruos alienígenas quienes se desplazan al presente y para alimentarse, como el vampiro, de sangre humana, así ocurre en *The War of the Worlds* (1898) también de Wells. Los constantes viajes al pasado y al futuro en la ficción finalmente llaman la atención sobre la conciencia histórica e importancia del presente, la noción de estar en un momento de cambio donde hay que tomar partido antes de la llegada de ese futuro amenazante, cuyas amenazas, por cierto, se parecen a menudo a las del pasado. De Transilvania a Londres, o de Londres a Marte, del pasado al presente, y del presente al futuro, viajes que nos hablan de los nuevos temores, o de sus nuevas formas. Debemos tener en cuenta, por lo tanto, no solo el proceso de modernización sino también los prejuicios y la doble moral en la sociedad victoriana, como estereotipo de contradicción, así como los miedos que esos cambios producen. Estos mundos opuestos se reflejan muy bien en *Dracula* (1897), epítome del victorianismo tardío en cuanto a sus contradicciones. Pero para ver estos conflictos quizá debamos situarnos en un lugar *fuera* de ese proceso en el que *Dracula* se ubica. Un lugar que quizá debamos llamar posmodernidad.

En *Dracula* de Stoker hay un claro interés por mostrar tanto los avances como las deficiencias y peligros presentes. Su situación es central en la historia del vampiro: tanto cronológicamente -tras un siglo de vampiros en la literatura y antes de la explosión cinematográfica- como iconográficamente, al ser un texto abierto que ha dado lugar a cientos de imágenes, ficciones y lecturas⁶. En la novela este conflicto entre dos épocas se traduce en una lucha violenta de los jóvenes, su dinero, y sus «cachivaches» guiados por la sabiduría de Van Helsing, frente al monstruo del pasado. Drácula es una criatura de otro tiempo (un antiguo), y necesita estudiar las novedades del presente, en constante cambio, para defenderse y pasar desapercibido en la gran ciudad, actualizarse

⁶ *Dracula* (1897) ocupa un lugar central en este trabajo y será constantemente mencionada. Esta ficción es el resultado de un siglo de relatos de vampiros y sobre todo de un siglo de versiones posteriores. Es un punto medio, sin embargo aquí nos interesa Drácula como concepto abierto y punto de partida. En este trabajo *Dracula* no es lo mismo que Drácula concepto y conjunto de imágenes. La grafía «*Dracula*» se referirá a una obra, a menudo especificada con el año de producción para saber a qué versión se refiere, frente a «Drácula» un texto abierto construido por cientos de imágenes en torno a una idea y un nombre. Este aspecto abierto de Drácula lo veremos desarrollado más adelante en este mismo capítulo en 0.7 - «Drácula y el texto».

en definitiva. La banda caza vampiros en sentido opuesto conoce y maneja los nuevos avances con soltura, son modernos, pero necesitan aprender las viejas costumbres y métodos del pasado. El papel del personaje-tipo Van Helsing, otro antiguo, es fundamental en este sentido. Dentro de las ficciones será el encargado de educar a los jóvenes en las viejas disciplinas, abriéndoles la mente a los misterios del pasado. Representa una tesis que subyace en la novela y en la sociedad en la que está inmersa; a saber, que toda la modernidad debe ser guiada por los valores positivos tradicionales (encarnados en Van Helsing) frente a las lacras de ese mismo pasado y su posible integración en la nueva sociedad (representadas por Drácula). Harker, durante su estancia en el castillo, bajo la influencia del miedo y las fantasías medievales, reconoce que «los viejos siglos tuvieron y tienen poderes que la mera “modernidad” no puede anular»⁷, pero poderes que tampoco pueden campar a sus anchas en el mundo contemporáneo.

Este conflicto entre pasado y presente, entre antiguos y modernos se encuentra no solo en *Dracula* (1897), sino que se convertirá en un tema recurrente en muchas versiones del vampiro, consolidado como un estereotipo. A menudo, en las ficciones encontramos una situación en la que toda la energía, la valentía y el dinero de los jóvenes no serán suficientes para vencer al vampiro, y necesitarán el consejo de otros personajes, por lo general una repetición de ese personaje de Van Helsing y sus valores. La «mente abierta» que se pide a estos jóvenes muchas veces implicará la fe ciega en el personaje que afirma la existencia de los vampiros o conoce el folclore, que se erige como patriarca benévolo frente a la amenaza de otro más cruel. Los peligros del pasado (encarnados en el monstruo) necesitan de remedios de otras épocas. Las ficciones del vampiro parecen prevenir de tiempos anteriores, e insisten en la necesidad de conservar los métodos del pasado y la fe en una nueva época. No

⁷ Hemos optado por incluir la traducción de las citas de *Dracula* de BRAM STOKER por su abundancia y para facilitar la lectura, excepto en los casos en que el original aportará un matiz importante. La edición referida es *Drácula*, Alianza Editorial, Madrid 1999 (en este caso p. 55) cuya traducción corre a cargo de FRANCISCO TORRES OLIVER. Las citas de *Dracula* (1897) en su idioma original proceden de la edición comentada a cargo de NINA AUERBACH y DAVID J. SKAL, en Norton, Nueva York y Londres 1997. También se han manejado otras ediciones que se pueden consultar en la bibliografía apartado 5.1.1.

es casual que en este conflicto entre tradición y modernidad surgiera *Dracula* mostrando a un grupo de personajes burgueses (todos tienen o profesiones liberales o pertenecen a la *gentry*) como representantes de una sociedad que lucha por conservar una serie de valores tradicionales en un mundo en constante cambio que es además la nación a la cabeza de esos avances.

La situación a finales del XIX le confiere a *Dracula* por lo tanto un cierto carácter de bisagra, en el que reside buena parte de su importancia; *Dracula* supone la culminación de la imágenes del vampiro del siglo XIX (en una síntesis subjetiva) y al mismo tiempo contiene las imágenes fundamentales del siglo XX (como un generador *abierto* a muchas lecturas y reinterpretaciones). La ciencia ocupa un lugar central en la novela, que como «nueva religión» acentúa ese choque entre tradición e innovación. Las nuevas teorías sobre el ser humano, la naturaleza, la sociedad entran en conflicto con las creencias y principios morales.

En un sentido más general el propio vampiro representa todo lo contrario a los valores de la Revolución Francesa, «libertad, igualdad y fraternidad»; son palabras que suenan a broma para el monstruo, cuya existencia se basa en la esclavitud de los demás, la servidumbre y el sometimiento cruel para los intereses propios: «esclavitud, jerarquía y egoísmo». Las ficciones del vampiro no solo tratan asuntos fundamentales en relación a la modernidad sino que el propio vampiro es la contrapartida siniestra del sujeto en libertad moderno⁸. El monstruo se transforma así en algo más que un símbolo invertido de la Revolución, representando todo aquello que escapa al entendimiento y a cualquier contrato social. Al dibujar los límites de la razón (geográficos, intelectuales o morales) la Ilustración dibujaba la figura del monstruo, por exclusión, un monstruo que la revolución y la ficción

⁸ Puede que decir «sujeto en libertad» suene paradójico, pero no lo es si lo observamos desde la perspectiva de *El sujeto y el poder* de MICHAEL FOUCAULT. El poder se ejerce siempre sobre la libertad, un sujeto que no es libre no está sujeto a las relaciones de poder sino que directamente está sometido al poder de la violencia. Para estar sujeto es necesario tener una cierta libertad que sujetar. El vampiro por el contrario solo está sujeto a la tiranía de su apetito, y en ese sentido totalmente liberado, aunque esa libertad supone el sometimiento del resto a sus intereses. [Texto de Foucault en BRIAN WALLIS (ed.) *Arte después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid 2001, pp. 421 y ss.]

se encargarán de ejecutar de forma violenta (quizá no es casual que algunos vampiros sean destruidos cortándoles la cabeza como a los reyes durante la Revolución). El monstruo va aparecer entonces en todos aquellos huecos que la razón, su sueño o el individuo supuestamente racional, no consiguen llenar, como en el tan citado *Capricho 43* de Goya. Esos monstruos a su vez protagonizan historias de ficción que permiten hacer una nueva lectura de la realidad en clave de terror, de un modo parecido a como lo hace la caricatura (medio moderno por excelencia). Aunque quizá esa ficción puede, una vez creada, ir mucho más allá y adelantarse a la propia realidad anticipándola.

Dentro de este planteamiento las relaciones entre ficción y realidad forman por lo tanto un asunto importante que estará presente de modo transversal en este trabajo, y que se puede apreciar ya desde esta introducción. El estudio de la imagen del vampiro, debido a su presencia en diversos contextos, plantea un importante número de cuestiones en torno a esa relación. El vampiro está totalmente inmerso en el lenguaje cotidiano y forma parte de una serie de imágenes utilizadas para llamar la atención sobre aspectos de la realidad (o realidades) especialmente relacionadas con el abuso del poder, a menudo en el ámbito de la política y la economía. Desde su aparición en las capitales de la Europa más occidental (centros de la modernidad en ciernes) fue asociado a otros usos fuera de la ficción, de manera paralela constituyéndose como un arma arrojadiza, algo que se mostrará a lo largo de estas páginas. El vampiro pasa por un proceso de transformación a través de los diferentes contextos en los que actúa: el folclore crea un monstruo a través de una superstición, una superstición que a su vez se simplifica en un tema de dominio popular a través de un estereotipo y que desde su difusión fuera del contexto original pasa a la ficción, y en ese nuevo contexto va a servir para señalar un nuevo tipo en la realidad. El vampiro es una de las imágenes más extendidas y conocidas dentro de la cultura contemporánea, un estereotipo claramente delimitado aunque con infinidad de variantes a partir de una imagen muy concreta.

El vampiro, del mismo modo que la modernidad, va a sufrir una importante revisión desde la segunda mitad del siglo XX, una revisión que aquí asociaremos con el contexto posmoderno, caracterizada por las múltiples lecturas del estereotipo y nuevas versiones, o subversiones, del típico Drácula. Dentro de esta posmodernidad otros aspectos fundamentales a la hora de entender la extensión y las ramificaciones de la imagen del vampiro son las últimas consecuencias de la sociedad global en la que nos encontramos inmersos. Una sociedad que ha contribuido enormemente a la extensión de ciertas imágenes y a la comunicación de culturas totalmente diferentes, en principio, a partir de unas imágenes comunes entre las que se encuentra el vampiro. De algún modo el mundo está cohesionado por un imaginario compuesto por elementos como el vampiro-drácula o la M de McDonalds. Los nuevos medios de comunicación han afectado no solo al nivel de difusión de ciertas imágenes estereotipadas, sino también a su forma, a menudo simplificada y más concentrada en la propia imagen que en el relato o contenido. Mucha gente conoce Drácula por esa imagen concreta y estereotipada antes que por la novela o película. Esta configuración especial hace que la imagen del vampiro quede suspendida en el tiempo y el espacio, como lo hacen los mitos, pero simultáneamente en continua transformación a partir de la infinidad de canales «secundarios» creados bajo esas extensas imágenes globales. De algunos de estos canales nos ocuparemos a continuación tratando de destacar, entre otros aspectos, las conexiones entre un fenómeno gótico que comenzó con la novela de Horace Walpole *The Castle of Otranto* (1765) y continúa a día de hoy en la intensa, aunque poco visible actividad de la subcultura gótica (o *Goth*) como epílogo viviente⁹.

⁹ La identidad de esta subcultura tiene mucho que ver con el estereotipo del vampiro, tal y como se reinterpreta desde la posmodernidad, en términos positivos y en relación a un nuevo concepto de libertad sexual asociado en buena medida al sadomasoquismo y compatible con la plaga del sida. Esta relación entre la cultura *Goth* y una revolución sexual en la época actual, y que de algún modo podemos ver reflejada a través de las ficciones del vampiro, se establece aquí a partir del trabajo de CAROL SIEGEL en el ámbito de los estudios culturales, *Goth's Dark Empire*, Indiana University Press, EEUU 2005.

0.1 – ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Este trabajo está dividido en seis capítulos: un capítulo de introducción, tres capítulos temáticos, un capítulo de conclusiones, bibliografía y anexos.

En primer lugar encontramos el capítulo cero o la *Introducción y conceptos*, en el que se integra el presente apartado junto con el planteamiento, la introducción y la definición de los términos, así como la limitación de los problemas y en general el estado de la cuestión.

El bloque central temático estará formado por tres capítulos correspondientes a tres estereotipos fundamentales que a su vez corresponden a tres áreas diferentes de debate, aunque entre ellas se establezcan muchas conexiones. Las tres áreas son territorio, género e imagen.

El primer capítulo del bloque temático es *La Geografía del Vampiro*, que alude tanto a la situación en el mapa de los lugares frecuentados por el vampiro, como a su atmósfera en general, estrechamente ligada al imaginario gótico, la relación geopolítica que se establece entre la metrópoli británica, donde se construyen las ficciones, y el lugar que figura en la ficción. La manera en que se construye el espacio de la ficción nos habla de como se construye el espacio real, y de como se contaminan uno y otro recíprocamente.

En el segundo capítulo abordaremos el estereotipo de *La vampira*, uno de los más explotados por el cine en sus diferentes variantes y en el que subyace uno de los principales conflictos de la modernidad, una representación que refleja problemas derivados de la diferencia sexual y sus consecuencias y cambios en la sociedad moderna.

En tercer lugar el capítulo *El vampiro: máscara y variaciones* que se centra en el monstruo en sus máscaras más conocidas, las versiones de Drácula perpetuadas a través de la innumerable repetición de imágenes, como se configuran estas representaciones y qué relación tienen con la sociedad que las crea. Especialmente insistiremos dentro de la amplia entomología vampírica, un mapa inabarcable, en el vampiro político por su relevancia como imagen-reflejo. Presente desde los primeros momentos en los que aparece el vampiro y hasta el

día de hoy. Estas imágenes utilizan el vampiro para referirse a una situación real. La representación del político como vampiro, el capital, la religión, etc. demostrando que el uso del vampiro como concepto e imagen ha sido utilizado desde incluso antes de los primeros relatos de la ficción y se ha mantenido en usos parecidos hasta el día de hoy. Toneladas de material de ficción han enriquecido la metáfora política con su iconografía, una ficción que también se ha enriquecido a su vez del transcurrir de la vida social y política.

Lo que se quiere poner de manifiesto a través de estos tres capítulos temáticos no es tanto sus diferencias como sus similitudes e interferencias. El mundo real se lee a menudo a través de las imágenes de la ficción que en muchos casos representan de manera muy adecuada situaciones reales, y por otro lado la ficción está totalmente condicionada por el transcurso de las realidades que la componen y se interconectan.

El cuarto capítulo corresponde a las conclusiones, allí subrayaremos los puntos destacados del presente trabajo, incidiendo en los aspectos novedosos aportados.

Además de la bibliografía y filmografía fundamental (capítulo 5) se incluye al final un anexo (capítulo 6) con algunos de los textos que sean de difícil acceso, inéditos en otros trabajos académicos y de especial relevancia para este estudio.

Las imágenes ilustrativas incluidas en el trabajo tienen una numeración independiente en cada capítulo, indicadas entre corchetes, por ejemplo «[15]» y se adjuntan después de cada apartado en el que han sido referidas junto con los datos sobre la propia imagen. Las imágenes tienen una numeración independiente en cada capítulo.

0.2 - CONCEPTOS PREVIOS

El objeto de explicar brevemente una serie de conceptos previos, antes de tratar todas las cuestiones que se han anticipado, es el de aclarar la intención con que han sido apropiados. La breve explicación de estos conceptos no pretende aquí restringir su significado *a priori*, puesto que es el propio trabajo y sus limitaciones quienes lo harán, pero sí señalar la dirección, o direcciones, en que se quieren entender. Se ha recurrido a una serie de obras de autores particulares y la elección de unos y otros está basada en la disponibilidad y utilidad de esas «herramientas» así como en su proximidad a los problemas que el vampiro plantea; se ha intentado escoger aquel material cuya sistematización o términos permiten en mayor medida aclarar o acercarse a la problemática que presenta el estudio de la imagen del vampiro, aunque en algunos casos sea la primera vez que se asocian a este. No toda la terminología será tratada en este apartado a modo de diccionario, solo aquellos aspectos cuyo uso requiera una aclaración previa. El sentido de otros conceptos aquí no especificados se desprende del propio desarrollo del trabajo, y algunos más concretos y que requieran una mención especial serán desarrollados a partir de notas al pie de página.

A lo largo de este recorrido a menudo saltaremos intencionadamente las barreras que separan esos compartimentos estancos que suponen los conceptos en un sentido cerrado; pasaremos continuamente del terreno de la *realidad* a la *ficción* o del *terror* al terror-arte. Es quizá por eso importante aproximarnos a los límites de esos conceptos que aparecerán una y otra vez, porque precisamente lo que aquí se pretende es tratar su constante contaminación. Es preciso acercarse a esos supuestos límites para poder comprender esa continua interferencia, al menos con lo que a la imagen del vampiro respecta.

0.2.1 - EL TERROR

Para las cuestiones referidas al terror tomaremos como punto de partida el trabajo de Noël Carroll *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (1990)¹⁰; un texto que explica y delimita este concepto trabajando el terror como experiencia en relación a la ficción. Carroll establece una distinción entre terror y terror-arte, fundamental para entender el éxito de un género cuyo placer se obtiene a través de imágenes terroríficas.

Se podría decir, resumiendo bastante, que el terror a secas, o terror natural, se corresponde con una experiencia que amenaza directamente la integridad del sujeto, frente al terror-arte que se correspondería con una experiencia placentera, con unos patrones y normas particulares e identificables, pero que se desprende de un miedo real. Es la diferencia entre el terror ante la eminente caída por un precipicio (aterrorizado) frente al terror-arte experimentado durante la visión de un filme como *The Texas Chain Saw Massacre* (arte-aterrorizado), aunque ambas son experiencias reales.

Diferenciando la experiencia del terror-arte frente al terror a secas, Carroll teoriza sobre las peculiaridades de esa emoción particular que produce la ficción. En su trabajo repasa las diferentes explicaciones de la experiencia del terror en la ficción; señalando los problemas de algunas teorías como *la identificación* (argumentando que el espectador no se identifica con el protagonista amenazado puesto que, si se identificara con él realmente, saldría corriendo al ver al monstruo) También expone los defectos de otras teorías como *la suspensión de la incredulidad* o *el fingimiento*. Sin entrar en la discusión de estas es interesante llamar la atención sobre la sincronía que señala el autor entre el espectador y los protagonistas de las ficciones, unas reacciones paralelas o instrucciones de la vida en clave de ficción¹¹, y como se producen

¹⁰ A partir de aquí *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, las citas serán extraídas de la edición en castellano en La Balsa de La Medusa (Antonio Machado Libros), Madrid 2005.

¹¹ «Las reacciones emocionales de los personajes, pues, proporcionan un conjunto de instrucciones, o más bien ejemplos, acerca del modo en que el público ha de responder a los monstruos en la ficción –esto es, acerca del modo en que hemos de reaccionar a sus propiedades

unas emociones no fingidas a través de pensamientos terribles: «estamos auténticamente aterrados pero por pensar en Drácula y no por nuestra convicción de que vayamos a ser su próxima víctima»¹². Es interesante que Carroll utilice precisamente el ejemplo de Drácula para expresar la manera en que el monstruo se constituye a partir de una serie de pensamientos terribles. «Cuando se tienen en mente “Drácula” se esté pensando en la colección de propiedades atribuidas a él»¹³. Aunque Carroll aquí se refiere exclusivamente al texto de la novela y sus características allí descritas, y nosotros entenderemos Drácula como un texto abierto en continuo crecimiento, creo que esta idea de Drácula (o el vampiro) como una colección de propiedades terribles enlaza con el planteamiento de este trabajo, que así mismo se puede entender como una colección de imágenes en torno al vampiro, aunque quizá la denominación de «pequeño atlas» es más apropiada.

Carroll en su reflexión conecta con toda una serie de ideas e imágenes del terror. Con respecto a esa colección de propiedades debemos acudir directamente a una de las fuentes de esas teorías, la obra de Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into de Sublime and the Beautiful* (1757). Burke en su intento de establecer las causas de lo sublime construyó un imaginario del terror completo. Su obra se convirtió en un catálogo del que la novela gótica y más tarde el vampiro tomarán elementos constantemente. El vampiro en sí mismo recoge buena parte de los objetos que según Burke causaban el sentimiento de lo sublime. La aportación de Carroll frente a la taxonomía de Burke, aparte de su reflexión sobre la emoción del terror, es fundamental para completar el trabajo de Burke ya que asocia al terror-arte la presencia de tramas de ficción concretas (*La trama del descubrimiento complejo*)¹⁴. Las tramas y no solo las

monstruosas», ibíd. p. 50; «en el terror las emociones de los personajes y las del público están sincronizadas en ciertos aspectos pertinentes», ibíd. pp. 51-52.

¹² Ibíd. p. 189.

¹³ Ibíd. p. 187.

¹⁴ Con respecto a este punto es interesante considerar el comentario de H. P. LOVECRAFT en su ensayo *El horror en la literatura*: «El factor más importante de todos es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que encaje una trama, sino en que se haya sabido crear una determinada sensación», Alianza Editorial, Madrid 2002 (1939) p. 11. En el presente trabajo se han considerado ambos aspectos (trama y atmósfera) como fundamentales con lo que respecta a las imágenes, y por eso también se ha prestado especial atención a la atmósfera en el

imágenes aisladas forman parte del estereotipo del vampiro. Es cierto que ante una imagen muy sencilla puede surgir automáticamente la idea de vampiro, pero es debido a que desde hace tiempo hemos interiorizado sus tramas.

Carroll construye un esquema de tramas recurrentes partiendo de la base de que el terror es principalmente un género narrativo. Este esquema flexible denominado *La trama del descubrimiento complejo* sistematiza las tramas del terror señalando la importancia de la repetición de esquemas y el reconocimiento de estas por parte del público, y de ahí la importancia de las imágenes estereotipos y la repetición de la que el vampiro es una buena prueba. Estas convenciones también son fundamentales en relación a otro elemento esencial para que se dé el género del terror: el suspense. Contrariamente a lo que se podría pensar no se refiere a la sorpresa ante lo inesperado, sino a la expectación ante lo inevitable, moviéndonos de nuevo en el terreno de las convenciones.

Otro punto fundamental para entender el fenómeno del terror como experiencia de terror-arte y como una parte fundamental de la cultura contemporánea es *la distancia*. Tanto para Burke como para Carroll debe haber una cierta distancia entre el sujeto y el horror, sin esta distancia no puede haber placer (*delight*) y por lo tanto no hay terror-arte, sino terror a secas. Pero es interesante observar como las ficciones del terror-arte, así como el arte contemporáneo, que a menudo se mueve en una estética cercana, están constantemente jugando con la disolución de esas barreras, e incluso su ruptura, llamando la atención sobre la posible superposición entre el terror-arte y el terror.

primer capítulo (independientemente de la trama, pero a menudo sujeta a esta por las convenciones).

0.2.2 - EL MONSTRUO COMO GENERADOR DEL TERROR-ARTE

A través de un breve repaso a la *Filosofía del terror* se ha distinguido el terror que proporciona el terror-arte¹⁵ en oposición a lo que Carroll denomina «terror natural»¹⁶. Sin embargo hay otro elemento importante que caracteriza al terror-arte y uno de sus rasgos distintivos de otras formas de terror: la presencia del monstruo¹⁷.

La sola presencia de monstruos no es causa suficiente para hablar de terror-arte, Carroll pone como ejemplo los cuentos de hadas en los que sí aparecen monstruos de diversa índole, y sin embargo no se tratan como terror-arte. La cuestión es que esos monstruos dentro del cuento de hadas forman parte de lo habitual¹⁸, como dice el propio autor «forman parte del mobiliario cotidiano», frente al monstruo del terror-arte que debe ser un ente anormal en un mundo ordinario, al romper «las normas de la propiedad ontológica presupuestas por los personajes humanos positivos de la narración»¹⁹.

Es importante destacar que el terror producido por obras de arte no es siempre terror-arte sin excepción. Según Carroll se trata de un producto que habría surgido en torno a *Frankenstein* (1819) y que ha persistido hasta el día de hoy de un modo cíclico, algo que comenzó a fraguarse con la novela gótica, la estética moderna y el vampiro. Tiene, según el autor, un origen histórico, al igual que el vampiro según se presenta aquí. Aunque muchas de las imágenes del terror-arte se pueden encontrar a lo largo de la historia, y mucho antes de *Frankenstein*, como género solo habría empezado a tomar forma entre la

¹⁵ El terror además de ser una experiencia es el nombre de un género narrativo, «un género que se entrecruza con numerosos medios y formas de arte», CARROLL, óp. cit. p.39; «Al igual que las novelas de suspense o de misterio, las novelas se denominan de terror en relación a su capacidad intencionada de generar cierto *afecto*», ibíd. p. 43.

¹⁶ Ibíd. p. 44

¹⁷ Ibíd. p. 44-45

¹⁸ Sin embargo muchos de los cuentos infantiles, y algunos de los cuales podríamos incluir dentro del género de cuentos de hadas, cuentan historias de lo más terribles. STEPHEN KING, en *Danza Macabra*, señala *Hansel y Gretel* como un cuento de terror consentido: «Hansel y Gretel comienza con un abandono deliberado (...), progresa con un rapto (...) para desembocar en esclavización, retención ilegal y, finalmente homicidio justificado y cremación», *Danza Macabra*, Valdemar, Madrid 2006 (1981), pp. 163-164.

¹⁹ CARROLL, óp. cit., p. 47.

segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del siglo XIX. Las imágenes de terror son, es importante remarcarlo aunque parezca una obviedad, anteriores al género del terror. Ya encontramos imágenes del terror en la obra de Shakespeare, Milton, etc. El interés que generaron en los teóricos de lo sublime del XVIII hizo que comenzaran a reflexionar y sistematizar esas imágenes, que después serían reconstruidas en tramas y escenarios nuevos, asociados al elemento gótico. Aquí nos acercamos al subgénero de los vampiros, incluido dentro del terror-arte, ya que una buena parte de las tramas de las ficciones del vampiro se basan en la repetición de esquemas bastante parecidos y cuya aparición al mismo tiempo está ligada a lo que podríamos denominar el nacimiento del género del terror.

Sin embargo, aunque partiremos de los conceptos y planteamientos de Carrol expuestos en su *Filosofía del Terror* trataremos de establecer el nexo que existe entre terror-arte y terror a secas, como ya hemos anticipado, a partir de las imágenes que llamamos imágenes-reflejo, casi en un sentido de acto reflejo, no solo porque «Los personajes en las obras de terror ejemplifican para nosotros el modo en que reaccionamos a los monstruos en la ficción»²⁰, sino porque el terror-arte nos permite hacer nuevas lecturas de las realidades que nos rodean con las que está imbricado.

En resumen, siguiendo a Carroll podemos señalar que son tres los requisitos fundamentales para poder hablar de terror-arte: la experiencia del terror-arte en sí misma (ese afecto particular), la presencia del monstruo, y una trama determinada que el autor denomina la *trama del descubrimiento complejo*.

²⁰ Ibíd. p. 50

0.2.3 - HORROR Y TERROR

La diferencia entre el terror y el horror, tal y como aquí se presenta, es el elemento visual. Aunque en otros casos se ha planteado casi en un sentido inverso, en el terror lo que predomina es la amenaza, el suspense, el miedo en general, sin embargo el horror es el terror desencadenado, la pesadilla hecha realidad. El horror tiene un componente esencialmente visual frente al terror cuya amenaza se presiente, se percibe como anuncio, es miedo puro, en oposición al horror que es evidencia de que lo terrible ha ocurrido, de la presencia del monstruo, del cadáver, de la visión de la sangre. Terror es recorrer un pasillo oscuro hacia una puerta misteriosa detrás de la que puede ocultarse un monstruo. El horror es abrir esa puerta y encontrar al vampiro alimentándose de sangre.

En este caso asociado al título del presente trabajo se ha dado preferencia al término «horror», frente al «terror», y es que como experiencias ambas tienen algunos matices de diferencia. El terror está más relacionado con la anticipación y el horror con la evidencia. Así mismo el horror se distingue por el componente visual, la demostración paralizante de lo terrible que ya ha sucedido, la evidencia de lo que el suspense anunciaba. El monstruo es a menudo esa demostración física de lo terrible. El terror es la amenaza, el pánico producido por la expectativa de lo que puede suceder y ligado al suspense, la anticipación del miedo. Con respecto a la imagen del vampiro hablamos de horror frente a terror, por el importante componente visual de las narrativas que implican al vampiro y por el lugar que ocupa aquí la imagen del monstruo, su visión antes que su sombra, el monstruo no es una amenaza incierta sino una presencia física y visual²¹. El monstruo (de *monstrare*) es precisamente eso.

Según Fred Botling el horror es a menudo experimentado en criptas subterráneas y cámaras funerarias (lugares frecuentados por el vampiro), ligado a la atmósfera podríamos decir. El horror paraliza las facultades «volviendo la

²¹ A pesar de esto hay que destacar el caso de la novela de Stoker *Dracula*, en la que el monstruo desaparece en buena parte del relato, sin embargo el terror que acecha se basa en la previa presentación del monstruo que se ha hecho en los primeros capítulos.

mente pasiva» e «inmovilizando el cuerpo», causado a menudo por el encuentro directo con la muerte física, el contacto con un cadáver o la visión de un cuerpo en descomposición²². Botling describe de un modo muy preciso lo que estamos acostumbrados a ver como un encuentro cara a cara con el vampiro, un encuentro con la muerte que congela las facultades y sume en la pasividad a la víctima paralizada por lo sublime, incapaz de trascender ese encuentro físico con el monstruo, incapaz de articular palabra y ni tan siquiera un grito ante su presencia.

A pesar de que se hable aquí del vampiro en relación a la experiencia del horror y no del terror, por la importancia del componente visual y la presencia física del monstruo, no debemos olvidar que en muchos casos nos movemos dentro del marco del terror en la ficción y frecuentemente antes del encuentro con el vampiro encontramos una serie de anticipaciones que pueden tener tanta o más importancia para el estereotipo como la propia presencia del vampiro.

²² «Horror is most often experienced in underground vaults or burial chambers. It freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilising the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body. Death is presented as the absolute limit, a finitude which denies any infinite space. Is the moment of the negative sublime, a moment of freezing, contraction and horror which signals a temporality that cannot be recuperated by mortal subject. Horror marks the response to an excess that cannot be transcended», FRED BOTLING, *Gothic*, Routledge, Londres y Nueva York 1996, p. 75.

0.2.4 - EL TERROR-ARTE Y LO SUBLIME

El terror-arte puede aquí ser entendido como una variante de lo sublime, o quizá una restricción de lo sublime. El terror-arte es un término que Carroll acuña para señalar un aspecto determinado, limitando a esa experiencia asociada a un género particular, sin embargo sigue teniendo mucho en común con el término sublime, que lo abarca. El tratado de Edmund Burke, antes que una explicación de lo sublime era una enumeración de la causas de este; el trabajo de Carroll no solo intenta reflexionar sobre la naturaleza de la experiencia del disfrute de la estética del terror sino que además contempla la experiencia del terror-arte en relación a un esquema particular, que se opone al aislamiento de los elementos que presentaba el tratado de Burke. Aquí no solo vamos a trabajar sobre un aspecto concreto y contemporáneo de lo sublime, como es el terror-arte sino que además vamos a limitarnos a un subgénero dentro de esa experiencia, los límites que imponen las imágenes que asociamos al vampiro. Pero ¿qué es lo sublime y qué tiene en común con el terror-arte?

Hace un momento hemos señalado como la presencia del vampiro causa a menudo la parálisis de la víctima dentro de la ficción *volviendo la mente pasiva*. Su presencia terrorífica, que escapa a la razón debido a su imposible existencia como no-muerto, es una buena definición del concepto de lo sublime tal y como aquí lo abordaremos. El vampiro es en si mismo un buen ejemplo de lo sublime, ya que sobrepasa en todos sus aspectos el «control de la razón», y en su representación estereotipada y sus ficciones acumula varios elementos de los que Burke señalaba como generadores de dicho estado. El vampiro es un representante de lo sublime por la acumulación de imágenes sublimes, pero también por su condición de no-muerto y, por lo tanto, fuera de la razón o escapando de esta. Si lo sublime se refiere al momento en que la habilidad de aprehender algo por medio del conocimiento se esfuma, y la intención de elaborar un pensamiento es derrotada²³, entonces el enfrentamiento del ser humano a la imposibilidad del vampiro es un ejemplo de esa derrota. Aunque

²³ PHILIP SHAW, *The Sublime*, Routledge, EEUU y Canada 2006, p. 3.

en un principio lo sublime habría tenido mucho que ver con un sentimiento trascendente, quizá el intento de aprehensión de algo más allá (algo como la fe religiosa), su utilización ha variado bastante desde sus orígenes. Si en el Romanticismo esa trascendencia religiosa se desvía en cierta medida a una experiencia natural, en un contexto posmoderno podría estar ligado incluso a la sensación de que todo lo trascendente, aquello que lo rodea es simplemente una falsa percepción de la realidad y a la imposibilidad de aprehender esa realidad de un modo totalitario²⁴, como un gran engaño. ¿Quizá algo parecido a *Matrix*? Sin embargo, todo esto no es más que un brevísimo resumen de un concepto cuya elaboración ha ido desarrollándose a partir de una larga tradición desde la antigüedad y el tratado *Peri Hupsous* de Longino (h. s. I d.c.), retomada en el XVIII a partir de su traducción y desarrollada por autores como Joseph Addison, Edmund Burke, o Immanuel Kant²⁵ y que continúa en la actualidad con pensadores recientes como por ejemplo Slavoj Žižek²⁶, ocupando cada uno un lugar en ese proceso de reelaboración o planteamientos diferentes.

Ya hemos señalado que un elemento importante dentro del concepto de terror-arte de Noël Carroll y lo sublime de Burke es *la distancia*. Fundamental para entender no solo la imagen del vampiro sino la novela gótica y más allá la manera en que nos relacionamos con las ficciones. Tanto para que se pueda dar el terror-arte, como lo sublime en general, es necesario que exista una cierta distancia entre el sujeto que lo experimenta y el monstruo (o las circunstancias que lo producen). El espectador debe saber que no está en peligro, que no será

²⁴ Ibíd. Más adelante PHILIP SHAW afirma lo siguiente: «The sublime, somewhat ironically, given its overtly metaphysical ambitions, turns out to be a form of materialism after all. Perhaps the sublime is irony at its purest and most effective: a promise of transcendence leading to the edge of an abyss» ibíd. p. 10.

²⁵ Según SAMUEL MONK fue Kant el primero que sintetizó los conceptos estéticos discutidos a lo largo del siglo XVIII y los integró en un sistema completo. *The Sublime in XVIII-Century England*, Modern Language Association of America, Nueva York 1935, p. 4. En un sentido contrario ANDREW ASHFIELD and PETER DE BOLLA plantean una tradición británica de lo sublime independiente de la germana: «the present collection is to de-couple the British eighteenth-century tradition of the sublime from the Kantian analytic» en *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, Cambridge University Press, Nueva York 1998 (1996) p. 3.

²⁶ Véase «From the Sublime to the Ridiculous. Lacan and Žižek» en PHILIP SHAW, óp. cit. p. 131 y ss. también aplicado a un ejemplo particular «David Lynch, o el arte de lo ridículo sublime» en SLAVOJ ŽIŽEK *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Madrid 2006, p. 143 y ss.

tocado por el monstruo impuro, que el rayo producido por la tormenta no le alcanzará, puesto que se haya bajo techo. Sin esa distancia dejamos de movernos en el campo del terror-arte y de lo sublime y entramos en el mundo del horror a secas. Paradójicamente buena parte del interés de las ficciones del terror-arte se desprende de la insinuación de romper esas barreras que separan al espectador²⁷. La importancia de la distancia en relación al terror-arte y lo sublime es cada vez mayor debido a la importancia de los medios de comunicación y su omnipresencia en la vida contemporánea. La distancia permite contemplar horrores que a menudo están mucho más cercanos de lo que la pantalla hace creer, y aquellos lejanos los aleja tanto que permite transformar a las personas en cifras digeribles. Aunque no siempre opera así, a veces lo más cercano nos parece a años luz, mientras que lo más distante llega, como los fantasmas de *Poltergeist* (1982), a invadir el hogar con sus horrores, en este caso a través de la televisión. Un horror que se acentúa cuando uno descubre que ya no se puede apagar el interruptor y que aunque arranquemos el cable las imágenes no dejan de aparecer como fantasmas: «ya están aquí», decía la protagonista del filme de Tobe Hooper, y no piensan marcharse.

En torno a 1732 se extendieron los rumores e historias de vampiros entre el público europeo, fue el momento en que ciertas creencias salvaron la distancia que separaba a la Europa más avanzada de las supersticiones del Este, y llegaron para quedarse a través de la prensa, un fenómeno cada vez más extendido. Ocurrió precisamente en un momento en que esa sociedad intentaba sostenerse en el dominio de la razón. Además de los artículos en la prensa se publicaron ese año diversas reflexiones y disertaciones sobre *Vampyren*, principalmente en el entorno de Leipzig. Pero fue a través de esa prensa como el público conoció en primera instancia las circunstancias del caso del vampiro

²⁷ Aunque las ficciones relacionadas con el terror arte a menudo juegan con la idea la ruptura de esa distancia mediática cuando el terror no esta producido precisamente por ese medio. Véase por ejemplo la importancia del papel de la televisión como medio de conexión con el monstruo o el fantasma en *Poltergeist*, *The Ring*.

Arnold Paul, el primer vampiro a todos los efectos²⁸. A partir de la difusión mediática de *un caso ejemplar*, se extendió el debate sobre esos seres en general, a través de las discusiones de salón o en la calle, creándose en torno al vampiro una sensación de epidemia, una cierta rumorología y desde luego una moda. Entiendo que solo un cierto número de personas limitado, fuera de su contexto de producción, pudo tener acceso a esas primeras disertaciones eruditas publicadas en Leipzig en alemán o en latín. Debió de ser el *Tratado sobre los vampiros* (1746) del abad benedictino Augustin Calmet (1672-1757) posterior a estas, el primer tratado elaborado que extendió las reflexiones en francés (traducidas después a otros idiomas) sobre esos seres que se levantaban de sus tumbas y regresaban para alimentarse de los vivos²⁹.

Pero ¿qué tiene todo esto que ver con lo sublime y la distancia? Hablamos aquí de una extensión mediática del vampiro, y es fundamental tener en cuenta la importancia del medio en el que fue difundido a la hora de abordarlo, la prensa. El vampiro surgió, se extendió y fue condicionado por el nacimiento de la prensa, es el producto de una invención moderna, de un medio de masas en proceso de creación y no debemos perder este horizonte de vista ya que es fundamental para entender las peculiaridades de lo sublime en relación al vampiro. El vampiro apareció en Europa, en las capitales occidentales donde residía la elite intelectual del momento, es una proyección partiendo de una historia exportada y una distancia. El vampiro surgió de un modo parecido a la experiencia del terror-arte y lo sublime de Burke. El vampiro fue conocido y concebido desde la distancia, era aquello tan horrible que sucedía en los países de «el Este» (una experiencia de las noticias no tan lejana a la que podemos experimentar hoy en día), la cuestión es ¿qué sucedería si esos monstruos, vampiros y sus horrores invadieran nuestro cómodo hogar,

²⁸ Arnold Paul es el nombre propio del primer vampiro conocido en Occidente, desde luego el mejor documentado y el caso a través del que se introdujo la palabra vampiro en la prensa británica. En este caso nos detendremos más adelante en este capítulo para fundamentar el origen del vampiro.

²⁹ CALMET, AUGUSTIN : *Tratado sobre los vampiros*, Mondadori, Madrid 1991 (1746). El título original es *Dissertation sur les revenans en corps, les excommuniés, les oupires ou vampires, brucolaques, etc.*

nuestra «tranquila» comunidad?, se pregunta el público a través de la experiencia mediada ¿Qué ocurriría si el vampiro no fuese solo un tal Arnold Paul ciudadano de un lugar exótico llamado Medreyga, sino un ministro, un vecino, un párroco, o el jefe de Estado de la nación vecina, en definitiva si salvara la distancia que lo separa de nosotros amenazando con tocarnos?

Lo sublime en relación al vampiro no solo tiene que ver con esta manera en que se crearon y difundieron las historias y se han extendido a lo largo de su existencia. El vampiro como generador del terror también encarna lo sublime dentro de las ficciones. Comenzando por la atmósfera en torno al monstruo: la noche y oscuridad, la luna, ruidos de animales, etc. así como el propio monstruo, su poder, su fuerza física, su situación de no-muerto que desborda los límites de la naturaleza, inconcebible por la mente. Todos incluidos como parte del vocabulario de Burke. Lo sobrenatural, en general al sobrepasar todas las expectativas del individuo tiende a sublimarlo, a desbordar el control que este tiene sobre sus sentidos.

0.2.5 - ¿REALIDAD Y FICCIÓN?

«Creo que el valor artístico que a menudo ofrece la película de horror es su capacidad para establecer un nexo de unión entre nuestros temores imaginados y nuestros temores reales»

Stephen King, *Danza Macabra*³⁰

Siendo consciente de la complejidad que la definición de conceptos como realidad y ficción suscita, y que lejos de haber quedado resuelta esta problemática es cada día más desconcertante, entiendo que no es este el lugar de intentar resolver esa confusión. Antes que intentar aclarar esos límites se irá mostrando, a través de las imágenes de eso que llamamos *vampiro*, como los límites son a menudo confusos y que, de hecho, la ficción y la realidad más que opuestas son complementarias, condicionantes, o dan pie a una reflexión de la una sobre la otra. Una de las preguntas que con más insistencia sale a colación a propósito de los vampiros es «¿existen realmente?»

No se trata aquí de diferenciar entre vampiros *de ficción* y vampiros *reales*³¹, como a menudo sucede en la literatura general sobre el vampiro, sino de llamar la atención sobre como esos vampiros de ficción aluden directamente a ciertas realidades (sociales, políticas, económicas, familiares, personales....) y como esas realidades son muchas veces mejor entendidas desde la ficción gótica que representa el vampiro. Nuestra percepción de esas realidades y nuestra forma de movernos por ellas está condicionada por esas imágenes de la ficción. No solo el vampiro destaca cuestiones fundamentales del entorno en el que fue creado, y en el que es consumido, sino que en el transcurrir de nuestra experiencia estamos sujetos a esas ficciones, marcados por ellas de algún modo.

³⁰ STEPHEN KING, óp. cit. p. 201-202.

³¹ Dentro de la amplia bibliografía del vampiro la expresión «vampiros reales» a menudo se ha referido a personajes «históricos», que debido a sus crímenes sangrientos, como Gilles de Rais o el Vampiro de Dusseldorf, o bien por su obsesión por la sangre o crímenes cometidos en relación a esta, Ersebezth Bathory, son clasificados como tales en los libros que dan un repaso al vampiro en general. En otras ocasiones «vampiros reales» puede referirse a un cierto tipo de personas que absorben la energía de sus semejantes; también llamados a veces vampiros energéticos o psicológicos. Aunque el término vampiro psicológico también se ha empleado para señalar a aquellos individuos obsesionados por la sangre.

El vampiro es una imagen muy adecuada para tratar esta confusión pues, además de ser un personaje de ficción, desde el primer momento su imagen se ha interpretado en un sentido político y utilizado como medio para transformar al enemigo en un monstruo a través de su imagen, intentando enseñar así su lado más siniestro. Esa visión de la realidad a través de la ficción también puede tener un sentido positivo, la auto-representación como monstruo será una manera de resistencia, antes que una forma de sujeción, ya que la monstruosidad escapa de la normalización por medio de la exclusión, o autoexclusión.

El descubrimiento del murciélago vampiro ha propiciado también una nueva relación entre la realidad y la ficción, ha creado una nueva dimensión real del monstruo a través de un murciélago bautizado precisamente por su semejanza con el muerto chupasangre³²; en la naturaleza, al igual que en la sociedad, hay vampiros. Las comparaciones entre ambos entornos no serán casuales desde el momento que el darwinismo social se convierte en un tópico de discusión, el caso de *Nosferatu* de Murnau es ejemplar en este sentido (de microorganismos vampiros a una sociedad entera bajo su influjo, presenta un vampirismo que se mueve en todas las escalas). La relación entre la ficción y la realidad, y la idea de la presencia del vampirismo dentro de la sociedad, se ve reforzada en el imaginario por la difusión de casos de ciertos individuos cuyos gustos sexuales pasan por la visión de la sangre o la degustación de esta, como muestra Krafft-Ebing en su *Psychopathia sexualis* (1886)³³, o incluso que un cierto tipo de asesinos caracterizados por su obsesión por la sangre hayan pasado a la posteridad, como Gilles de Rais (1404-1440) o Erzebeth Bathory (1560-1614). Hoy en día la transformación e identificación de ciertos individuos en vampiros es, como mínimo estéticamente, una realidad.

Adquirir actualmente un libro general sobre vampiros puede darnos una idea de la confusión que rodea al monstruo; en esas publicaciones encontramos

³² Sobre el descubrimiento y la asociación del vampiro al murciélago vampiro trataremos en el apartado 3.1.2 - «El murciélago vampiro» a propósito del desarrollo iconográfico del monstruo. El murciélago chupasangre fue conocido por los llamados descubridores de América pero no se hizo popular ni se asoció en el imaginario con el vampiro hasta el siglo XIX.

³³ RICHARD VON KRAFFT-EBING: *Psychopathia sexualis*, La Máscara, Valencia 2000 (1886).

materiales traídos desde las más diversas áreas de conocimiento³⁴. Allí se recogen comentarios desde las obras de William Polidori y Bram Stoker, alusiones al *Desmodus Rotundus*, supersticiones en Grecia o Yugoslavia, hasta teorías basadas en la medicina forense, música o comentarios sobre la cultura gótica. Es por eso que el estudio de su imagen revela no solo conflictos entre una supuesta realidad o ficción, planteados como opuestos, sino también a las posibles relaciones entre diferentes realidades a través de una ficción, modos de representación y metodologías de estudio. A pesar del escaso rigor de algunas de estas publicaciones, o de la calidad desigual de sus contenidos, sus planteamientos ponen de manifiesto la necesidad de trabajar el vampiro desde la intertextualidad y al mismo tiempo desde esa confusión entre realidad y ficción. ¿Qué tiene que ver *El castillo de Otranto* con el grupo musical Bauhaus? ¿Qué relación existe entre el conde Drácula descrito en la novela de Bram Stoker y Bismark, Vladimir Putin o George Bush representados como vampiros?

Supongamos que la ficción es aquella experiencia imaginada, es decir construida a través de imágenes sin necesidad de ser experimentada fuera de las propias imágenes, aunque pueda serlo, que independientemente de su veracidad narra unos acontecimientos que en principio no han tenido consecución fuera de la propia construcción imaginaria³⁵. La ficción sería una experiencia mediada que adquirimos a través del consumo de una serie de imágenes. Imágenes que si bien pueden tener su equivalencia no tendrían correspondencia exacta con el mundo real (material, fenoménico...), se trata de una construcción sin cuerpo, un fantasma. Por ficción señalaremos entonces el

³⁴ Entre algunos de los más recientes de la producción nacional podemos citar los siguientes: MIGUEL G. ARACIL *Vampiros. Mito y Realidad de los no-muertos*, Edaf, Madrid 2002); NOELIA INDURAIN Y ÓSCAR URBIOLA *Vampiros. El mito de los no muertos*, Tikal/Susaeta, Madrid; JAVIER ARRIES *Vampiros. La historia de nuestra eterna fascinación por el señor de la noche*, Zenith/Planeta, Barcelona 2007.

³⁵ La novela realista sigue siendo ficción. El nivel de realidad y ficción es relativo, hasta en la descripción más minuciosa de la realidad (más «realista») y precisamente por la minuciosidad en la descripción de las imágenes no tiene una correspondencia exacta con la realidad. Es decir el realismo no es realista, desde el punto de vista de la experiencia subjetiva, ¿acaso no es más cercano a la experiencia el *Ulises* de James Joyce que la narración omnisciente de *Germinal* de Zola? ¿No está directamente influida nuestra experiencia de la realidad de la ficción? Por otro lado, ¿esa ficción no condiciona la manera en que experimentamos la realidad?

mundo del simulacro, de lo imaginario, que necesariamente no tiene una entidad material en el mundo de la experiencia diaria independientemente de su veracidad, pero que al establecer ciertos lazos los convierte en reales.

Para intentar aproximarnos al vampiro señalamos unos supuestos límites entre la realidad y la ficción, límites que en ciertas áreas se presentan más confusos. Por ejemplo, dos asuntos como la novela realista o un juego de rol. La novela realista intentaba reflejar las situaciones exactamente tal y como son, o se supone que son, en el mundo cotidiano, sin elementos sobrenaturales, con personajes redondos, creíbles y tramas marcadas por la verosimilitud, una novela dominada por la creencia en el positivismo. Sin embargo, sigue siendo ficción, porque los acontecimientos no han sucedido fuera de la ficción (la proporcionada por la lectura de esta), es algo inventado, imaginado y su experiencia está condicionada por un marco concreto. Por otro lado el segundo ejemplo: una partida de uno de los llamados juegos de rol. En los juegos de rol el individuo que participa lleva a cabo la representación de un papel de ficción, una representación en primera persona dentro de un marco de ficción, pero que sin embargo puede tener una consecución material, se está llevando a cabo en «la realidad»³⁶. El jugador se transforma en el personaje en todo momento, está siendo el personaje y si el personaje habla o levanta el brazo, así al menos ocurre en el llamado rol en vivo, el jugador lo está haciendo en *realidad*, está viviendo la ficción, la diferencia está entonces en como se lea ese acto, aquellos que están dentro de la ficción interpretan ese acto dentro del marco de esa ficción (el mago levanta un brazo para lanzar un conjuro) frente a un espectador ajeno a ella que ve aquello como un acto real (un individuo levanta un brazo).

El individuo que participa en una partida de rol está realmente interactuando con otros personajes y sus palabras y acciones tienen consecuencia directa sobre los acontecimientos que se están llevando a cabo, sin embargo ¿es ese individuo que se transforma en un mago, un elfo, James Bond, Darth Vader o un vampiro es un personaje de ficción, o sigue siendo un

³⁶ Dentro de estos hay diferencias en sus mecanismos, el conocido «rol en vivo», en el cual el jugador encarna directamente al personaje, es una de las variantes más interesantes para esta confusión que planteamos entre realidad y ficción.

individuo-jugando? Es probable que ambas cosas ¿podemos aceptar que el individuo es en cierto modo una autorepresentación, una ficción de sí mismo? Los acontecimientos de la ficción solo tienen consecuencias directas sobre el que la consume, *en principio*, pero en este caso interactúa sobre quienes les rodean, aunque no participen de su ficción. Las ficciones, queramos o no, condicionan nuestra experiencia y nuestra manera de ver el mundo, a nosotros mismos y a los demás al establecer nuevas conexiones, si es que no aceptamos que la realidad está construida en su totalidad por ficciones que aceptamos consciente o inconscientemente para «poder funcionar».

La realidad y la ficción no son opuestos, y tampoco excluyentes. La realidad es, desde este planteamiento una experiencia vital: caminar, mirar, hablar.... La ficción es una forma de ver, un marco de experiencia en el que nos movemos a veces sin saberlo) y que se diferencia con lo que entiendo como realidad por sus consecuencias instantáneas. Leer una novela, volviendo a los ejemplos anteriores, en principio de nuevo, solo tiene consecuencias inmediatas sobre el que la consume ya que indirectamente está condicionando su manera de experimentar la vida y por lo tanto la manera en la que interactúa en la realidad. Pero si un individuo se dedicara a lanzar estocadas en la vía pública como parte de un juego de rol diciendo que los que pasean por allí son demonios salidos de las mazmorras, las consecuencias serían otras, su experiencia de ficción estaría afectando, y poniendo en peligro directamente, las vidas de quienes lo rodean³⁷. Don Quijote, no solo es materia de ficción, sino que su personaje vive en la ficción y su ficción al mismo tiempo afecta a todos los que le rodean. La experiencia de la ficción puede ser a veces dirigida, como en el consumo de una novela, y otras no, como el soñar despierto, pero en cualquier caso podemos establecer una cierta barrera a través de las consecuencias con el resto de los individuos, a veces a la incapacidad de establecer esas barreras se le denomina locura. ¿Que mejor ejemplo para enlazar esta confusión entre realidad y ficción con el tema que nos ocupa que el caso del

³⁷ En *Vampiro. La mascarada*, un conocido juego de rol ambientado en un mundo de vampiros, las instrucciones advierten en diversas ocasiones «Tú no eres un vampiro: sólo interpretas a uno en el juego» AAVV, La factoría de ideas, Madrid 2000 (1998), p. 25.

candidato Jonathon Sharkey? Jonathon «The Impaler» Sharkey además de afirmar que es un vampiro, decidió a principios de 2006 presentar su candidatura a gobernador de Minnesota desde su agrupación *Vampyres, Witches and Pagans Party*³⁸, candidatura que a día de hoy (2008) presenta de nuevo. ¿Quién puede negar la existencia real del vampiro y su participación en unas elecciones democráticas?

³⁸ Noticia recogida por la agencia Reuters, 12-1-2006. Su biografía y datos más relevantes se pueden hallar actualmente resumidos en Wikipedia (www.wikipedia.org). En 3.3.7 - «Vampiros políticos en el siglo XXI» volveremos brevemente sobre este caso.

0.2.6 - REALIDAD Y FICCIÓN EN EL VAMPIRO

Esta relación entre la realidad y la ficción tiene gran importancia en cuanto al vampiro se refiere, no solo porque ciertas personas afirmen serlo, fundando un partido o consumiendo sangre, sino porque desde su aparición masiva y cristalización homogénea en el siglo XVIII el vampiro ha estado ligado a la discusión sobre su existencia real en oposición a su naturaleza como superstición. Los primeros artículos que mencionan a la criatura ya tratan en todos ellos este debate y es precisamente su discusión racional en términos mecanicistas uno de sus rasgos modernos destacados. Sus orígenes, supuestamente dentro del ámbito de la superstición y no dentro de la narrativa estrictamente de ficción³⁹, ponen de manifiesto las dificultades en cuanto a la clasificación del fenómeno como realidad y ficción, problemas intrínsecos a los estudios de folklore: ¿Cómo se construyen esas historias? ¿En base a qué hechos materiales y por qué estos acontecimientos se codifican de una forma concreta, forma monstruosa en este caso? ¿Cuál es la relación entre lo ocurrido y lo que se cuenta? ¿Cómo se transforma y elabora el relato? ¿Qué revelan esas transformaciones? Por otro lado ponen de manifiesto una de las faltas de los estudios del folclore con respecto al vampiro, y es precisamente no haber tenido en consideración el papel de los medios de comunicación y la generalización de casos a través de un concepto de nueva creación del llamado vampiro.

Si tenemos en cuenta el planteamiento anterior por el cual el nivel de realidad se establece a través de las consecuencias con respecto a los demás, entonces podemos afirmar que el vampiro fue una realidad en un contexto determinado, cuando la creencia en el monstruo llevó a un grupo de gente a levantar un cadáver y mutilarlo, y aunque hoy podemos pensar en aquello

³⁹ Digo «supuestamente» porque, como veremos más adelante, el fenómeno del vampirismo se ha supuesto durante mucho tiempo como una superstición extendida por ciertas regiones de Europa, sin embargo lo que planteamos aquí es la posibilidad de que toda esa idea de una «epidemia de vampirismo en el Este de Europa» no fuera tal, sino una construcción mediática a partir de tan solo un par de casos concretos difundidos muchas veces. Por lo tanto el vampiro, como idea y estereotipo, no es creado a partir de las supersticiones en términos generales sino a través de los medios de comunicación modernos (en ese caso la prensa) que han convertido un par de historias en la ilusión de una superstición generalizada.

como una ficción, en un primer momento pudo ser vivido como una amenaza real, por aquellos cercanos al acontecimiento, pero como algo cercano al terror-arte por el gran público. Esa misma situación real consumida a cientos de kilómetros y mediada por un relato escrito, pasa de ser una realidad a una noticia sospechosa, o una «romantick story»⁴⁰. En el momento que comienza la mediación empieza a variar el marco, así como a distorsionarse el contenido. Este origen como supuesta realidad va a marcar el camino de las ficciones, y dentro de las propias narraciones encontraremos el propio debate de su existencia en las tramas; la trama recurrente del incrédulo frente al conocedor del monstruo es utilizada continuamente. Esa supuesta realidad que señalaba el folclore, por la cual los muertos regresaban de sus tumbas para alimentarse o simplemente incordiar a los vivos, ha sido transformada en ficción, se ha producido un cambio de contexto, y ese debate que suscitó su propia existencia pasó a ser un debate dentro de la ficción, aunque por otro lado no terminará de abandonar la realidad (aun hoy en día hay quien sigue planteando su existencia entre nosotros como criaturas sobrenaturales aunque sea en publicaciones marginales). Ese debate original sobre la existencia y la naturaleza de esos documentos primeros también ha condicionado la forma de las ficciones, que a menudo toman una forma verídica, es el caso de *Dracula* (1897), presentada a modo de una serie de documentos reales, una forma bastante común dentro del género del terror precisamente porque crea la ilusión de eliminar esa distancia necesaria para distinguir entre el terror y el terror-arte. También encontraremos, más adelante en el tiempo, ficciones en las que el vampirismo es un elemento subjetivo, un conflicto interno entre la realidad y la ficción del propio monstruo. Tanto en *Vampire's Kiss* (Robert Bierman 1989) como en *Martin* (George A. Romero 1977) ambos protagonistas están convencidos de ser un vampiro y actúan como tal.

En definitiva el vampiro surge como una supuesta realidad social heterogénea pero es sin embargo la ficción la que a partir de ese material

⁴⁰ Véase con respecto al uso de este término en relación al vampiro 3.3.1 - «Caleb D'Anvers y la primera lectura del vampiro político» y el anexo 6.1. d)

elabora una imagen consolidando un estereotipo de ficción. El estereotipo del vampiro debe más a los autores literarios y productores de cine que a las leyendas e historias del folclore aunque entre ambos hay influencias recíprocas. Es la ficción la que toma el papel de reorganizar estas leyendas unificándolas en imágenes que después volverán a utilizarse dentro de esas realidades. Lo que la ficción conforma en el imaginario afecta directamente a nuestra relación con la realidad, el caso del candidato por Minnesota Jonathon Sharkey es el extremo desquiciado de todo esto, pero no por ello menos real y representativo.

0.2.7 - LAS IMÁGENES-REFLEJO

El término imágenes-reflejo es el que utilizamos en este trabajo para señalar aquellas imágenes que ponen de manifiesto una serie de conexiones entre la realidad y la ficción. Imágenes que se relacionan por medio de la reacción, como actos reflejo. Una imagen-reflejo es una imagen observada desde el punto de vista de sus relaciones con otros medios diferentes del lugar exacto en el que surge; por ejemplo una imagen literaria que surge en relación a un acto social. Las imágenes-reflejo lo son en cuanto que interpretaciones, más allá de sus aspectos formales pero siempre en relación a éstos, la imagen da pistas sobre el objeto que propicia su reflejo, aunque a veces son estas las que hablan por si mismas. Como imágenes no son una transposición literal, copias exactas⁴¹, sino que son imágenes transformadas, de igual modo que el reflejo invierte el objeto reflejado. Las imágenes reflejan algo y al mismo tiempo cobran vida y adquieren sus propios significados más allá de sus creadores e intenciones. Por ejemplo, podemos considerar la novela de Herman Melville *Moby Dick* (1851) como una imagen reflejo de asuntos relacionados con el miedo a lo desconocido y al monstruo asociado al mar, sin embargo constatar este reflejo no supone en absoluto una lectura completa, ese monstruo cobra vida propia, se relaciona con los personajes creando una serie de conflictos (la trama - el dibujo - es fundamental), establece una personalidad, una máscara que en si misma implica como imagen más de lo que muestra. *Moby Dick*, convertida en texto, en tejido, crece y se convierte en uno de sus hilos en *Tiburón*⁴² (*Jaws*, Steven Spielberg 1975) por ejemplo. ¿Quién no ha pensado en Tiburón alguna vez entrando en el mar? La novela *Moby Dick* ha crecido en innumerables direcciones afectando de este modo no solo a otras ficciones, sino a otros marcos de la experiencia, como bañarse en aguas profundas.

⁴¹ Aunque podría argumentarse que la copia también se independiza inmediatamente siguiendo su propio camino.

⁴² La asociación entre *Tiburón* y *Moby Dick* la sugirió la Profesora Pillar Villacañas (Facultad de Filología, U.C.M.) en una entrevista durante el curso *Clásicos de la ficción gótica inglesa* (2005-2006) a propósito de si *Tiburón* se podría asociar al género gótico o no.

Las imágenes-reflejo no tienen un único sentido sino que se mueven en ambas direcciones. El reflejo es la representación doblada de la imagen, pero a su vez la imagen es afectada por el reflejo al verse doblada. Las realidades y la ficción están unidas por un camino de ida y vuelta. La mediación que los separa o los medios que nos hacen creer que hay una distancia entre el terror y nosotros, es constantemente traspasada. Si queremos vivir fuera del terror necesitamos esas barreras, a pesar de su fragilidad. El reflejo es una imagen sobre una superficie, sin embargo al decir imagen-reflejo (imagen-imagen reflejada) destaca la contraposición entre esa imagen creada y como esa misma imagen puede actuar como reflejo de otra cosa. Luego la imagen del vampiro es imagen (en si misma, independiente) y es reflejo (imagen de otra cosa, de vuelta). ¿Es el vampiro el reflejo? ¿Reflejo de qué? ¿De la historia, de la realidad, de la actualidad, de la sociedad, de las relaciones de poder o de la economía...? En el fondo entiendo que el vampiro (por no incluir aquí otros monstruos) es un monstruo casi-humano, quizá es el más humano de los monstruos y por ello el que mejor muestra (*monstruea*) al propio ser humano. De hecho, la monstruosidad muchas veces reside en características humanas exageradas. En el caso del vampiro el deseo de inmortalidad, el egoísmo, el ansia de poder, la animalidad o salvajismo (rasgo destacado más aún en criaturas como el Hombre Lobo). El vampiro es visto así no como un doble del ser humano, sino el propio ser humano, su molde exagerado. El humano es un ser vivo, el vampiro es un no-muerto (ni vivo ni muerto sino en la frontera), *impuro*, cumpliendo así la segunda característica de la monstruosidad tal y como Carroll la propone (amenaza-impureza) puesto que el vampiro, que para vivir necesita la sangre de seres humanos, supone una amenaza para estos.

El vampiro como imagen es una ficción del ser humano. ¿Por qué resulta interesante el reflejo que proyecta el vampiro? Porque en su acto de reflejar permite ver aspectos de la imagen propia (del ser humano) que el reflejo a secas no permite ver; algo parecido a lo que ocurre con la caricatura, muy ligada por otro lado al vampiro y la modernidad. Hutter, uno de los protagonistas de *Nosferatu, eine symphonie de Grauens* (1922) de F. W. Murnau (a partir de aquí

Nosferatu), y alter ego del personaje Harker en el *Dracula* de Stoker, al comienzo del filme se mira al espejo, la imagen le devuelve una sonrisa. Esta imagen de autosatisfacción contrasta con la que muestra más tarde cuando Hutter se enfrenta al vampiro mirando a través de la ventana, viendo más allá del cristal, viendo su reflejo no-muerto, su imagen reflejo, le enseña lo que no le agrada y le da la espalda aterrorizado⁴³.

Paradójicamente el vampiro no se refleja en los espejos (así ocurre en *Dracula* de Stoker y en muchas de las versiones siguientes). ¿Por qué el vampiro no se refleja? Quizá porque el vampiro es en si mismo un reflejo (espectro), imagen pura, el vampiro toma cuerpo gracias a la sangre del humano, a su cuerpo, el humano le da existencia, le da corporeidad. El espectro es creado por el «espectrador». En *La Odisea*, Ulises sacrifica animales y derrama la sangre en un agujero para poder ver a los espectros de los muertos, la sangre de los vivos da cuerpo a los muertos, el cuerpo de los vivos da cuerpo a los muertos pues son su reflexión (en todos los sentidos). De igual manera que el reflejo no existe sin su imagen, el vampiro no tiene sentido sin el ser humano que reflexiona sobre el muerto, pues este le da cuerpo en su pensamiento. ...También se lo quita, como ocurre de nuevo en *Nosferatu* de Murnau, cuando Ellen (esposa del mencionado Hutter y álgter ego de Mina Harker) arroja luz sobre el vampiro, la imagen reflejada de su marido, su doble siniestro, y arrojando luz sobre este *lo esfuma*, lo hace desaparecer, pues es solo humo que al tratar de aprehenderlo se deshace.

Es quizá el conflicto entre el ser humano y el vampiro, su diálogo con el muerto y su egoísmo, el verdadero asunto de las historias de vampiros. De ahí que el planteamiento de Gregory A. Waller sea tan acertado, al basar su estudio en ese punto: *The Living and the Undead*⁴⁴. El contenido es, desde luego, las relaciones entre humanos y vampiros (que irán cambiando a lo largo de las diferentes ficciones). Estas relaciones serán relaciones de poder, relaciones que

⁴³ Véase TONIA RAQUEJO: «El sujeto y su doble: de cómo Jonathan Harker se disfraza ante la mirada de *Nosferatu*» en *La Balsa de la Medusa* nº 47, 1998, pp. 47-66.

⁴⁴ GREGORY A. WALLER, *The Living and the Undead. From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1986.

no podemos reducir al conflicto vivo muerto, sino que cada personaje tendrá un tipo de relación con el no-muerto y con el resto de humanos. Este tejido será fundamental a la hora de analizar las ficciones, pues muchas veces el vampiro lo que amenaza es precisamente esas relaciones normalizadas entre los propios humanos, ya sea la ciudad como entorno social, la familia, o la humanidad en su conjunto, generando en muchos casos una reacción violenta para restablecer el orden de esas relaciones de poder desestabilizadas por el vampiro. Por eso es importante no aislar la imagen de la criatura de su contexto, ya que este compone las imágenes, es una parte esencial. No se trata de algo que las rodea sino de su propio contenido.

0.2.8 - «ALTA CULTURA», «BAJA CULTURA» Y CULTURA POPULAR

Desde su aparición en el siglo XVIII el vampiro es un tema que ha puesto en duda la división entre *alta* y *baja* cultura. Desde los primeros textos, el vampiro está presente tanto en tratados filosóficos o médicos como en la prensa común. En el momento en que se empiezan a desarrollar las imágenes serán tratadas tanto por algunos de los máximos exponentes de la cultura, como Goethe, Poe, Baudelaire, etc. y otros autores mucho menos conocidos hoy, pero más populares entonces, y en medios de mucha mayor difusión; desde Planché y su versión teatral del relato de Polidori, al folletín por entregas *Varney the Vampire; or the Feast of Blood* (1845) de Thomas Preskett. Hoy en día el vampiro es materia de estudio en círculos universitarios – varias tesis doctorales han precedido a esta en su temática desde diferentes campos – y al mismo tiempo es protagonista de sagas de *best seller* para todas las edades desde los cuentos infantiles de Angela Sommers-Bondenburg sobre *El pequeño vampiro* (1979), la reciente saga para adolescentes de Stephenie Meyer que comienza *Crepúsculo* (2005), a las *Crónicas vampíricas* (1976-) de Anne Rice, así hasta series de televisión de difusión mundial como *Buffy the vampire Slayer* (Joss Whedon 1997-2003) o programas sobre ocultismo en radio y televisión.

El vampiro es un tema cuya red de significado une muy diferentes ámbitos de reflexión y de representación, cuestionando esa división clasista entre alta y baja cultura. Uno de los objetivos laterales de este trabajo es mostrar como la conexión entre esas categorías, a través de ciertas imágenes, permite obtener perspectivas de gran interés. No solo con respecto a la imagen del vampiro, sino al desarrollo de la cultura en general y sus desplazamientos. Esos desplazamientos desde una supuesta alta cultura a una baja cultura pueden comportar peligros, como una reducción y superficialidad de ideas. Una reducción que sin embargo implica un avance en la difusión de la cultura general frente a una elite intelectual⁴⁵. El vampiro, como imagen-reflejo entre

⁴⁵ No es casualidad que Marx o Walter Crane, como artista preocupado por la difusión universal de la causa socialista, emplearan la imagen del vampiro para denunciar los abusos del

esos dos mundos, ha creado un espacio de diálogo y reflexión. El vampiro hizo, por ejemplo, que el público general discutiera principios naturales (la muerte y sus procesos) frente a nociones religiosas (la posibilidad de la resurrección) y que doctores en medicina reflexionaran sobre la superstición, las modas y sus consecuencias.

capitalismo. Véase más adelante 3.3.4 - «Vampiros y el Capital. Marx, Walter Crane y Cartoons for the Cause».

0.2.9 - LO MONSTRUOSO Y LA NORMA

«We live in a time of Monsters»

Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory*⁴⁶

El monstruo es por definición *aquella producción contra el orden regular de las cosas ser o cosa cuya sola presencia se opone a la normalidad*⁴⁷. En lo social, en lo político, en lo sexual o lo personal, el monstruo constituye si no una amenaza a lo establecido desde luego un cuestionamiento directo, pero una pregunta constituida físicamente, con cuerpo e imagen⁴⁸.

El monstruo lo es porque plantea una cuestión ineludible (ineludible por su presencia) cuya respuesta implica una actitud hacia otro (¿hostility – hospitality?)⁴⁹ para hacer posible la convivencia. Una respuesta que va desde la destrucción de la propia pregunta al replanteamiento del sistema establecido como norma. Las historias sobre lo monstruoso forman parte de la lucha por la vida cuestionada, la convivencia o la supervivencia, si bien no se puede hablar de norma estricta porque es precisamente eso lo que el monstruo elude. El monstruo es una pregunta sin solución definida a priori, pues su naturaleza única y su aislamiento lo hacen insondable a primeras. Su otredad absoluta en su forma más extrema lo hacen incomprensible⁵⁰; su bisección (física o metafóricamente) solo lleva al desconocimiento, a las cenizas. La muerte del monstruo no resuelve la pregunta: «un monstruo muerto es un contraejemplo muerto, que por estar muerto no deja de ser un contraejemplo»⁵¹. La violencia permite cerrar una trama concreta, colocar el cartel de *Fin*, sin embargo su

⁴⁶ Así comienza precisamente «In a Time of monsters» el prefacio a la antología de textos de JEFFREY JEROME COHEN (ed): *Monster Theory. Reading Culture*, University of Minesota Press, Mineapolis y Londres 1996,.

⁴⁷ *Diccionario R.A.E.* Vigésima segunda edición, 2001.

⁴⁸ Es su presencia física la que participa del asco, elemento esencial para el terror-arte. Desde mi punto de vista un espectro o un fantasma no es un monstruo, porque le falta un elemento esencial de lo monstruoso, su presencia física, aunque vaya contra el orden regular de las cosas.

⁴⁹ RICHARD KEARNEY se cuestiona esas diferentes actitudes hacia el otro en «Aliens and Others» en *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting otherness*, Routledge, Londres y Nueva York 2003, p.68 y ss.

⁵⁰ «The absolute other is without name and without face», *ibíd.* p. 70

⁵¹ CARROLL, óp. cit. p. 417.

propia existencia ya ha dejado una pregunta en el aire que no podemos enterrar, puesto que su naturaleza es reaparecer constantemente.

Todo monstruo necesita una normalidad para existir, y es precisamente esa norma la que lo margina o define como monstruoso, contra la que se distingue en diferentes grados⁵². Los defensores de las normas más estrictas son a menudo los creadores de los monstruos más terribles, al no hacer excepciones a la norma. Lo monstruoso y la locura tienen en cuanto a sus criterios de selección bastantes rasgos en común. El monstruo que como el loco es marginado, separado de la norma por un límite, es porque termina siendo aceptado: ha dejado de ser monstruoso al ser recluido. Si acaso su monstruosidad se ha convertido en objeto de estudio, algo pintoresco, o en atracción de circo. Para transformar a un individuo tanto en loco como en monstruo basta con denominarlo como tal, y en ese momento se levanta un muro opaco, una distancia insalvable, entonces solo quizás a través de un gran esfuerzo podemos entender al monstruo y al loco.

La propia categoría de lo monstruoso es un intento por delimitar en una palabra un amplio grupo de seres o productos extraordinarios, que participan en muy diferentes grados de extrañamiento. Etiquetar con lo monstruoso permite de alguna manera normalizarlos, clasificándolos bajo un nombre tranquilizador, en un ejercicio de poder, de sujeción a través del lenguaje. Sin embargo la propia clasificación de lo monstruoso se resiste a la delimitación; a poco que revisemos el grupo de lo monstruoso encontramos un ingente número de individualidades cuya principal característica como monstruos es

⁵² Dentro de la conocida saga creada por George Lucas, *Star Wars*, no existen los monstruos porque la normalidad en ese mundo imaginario es precisamente la variedad de las especies que conviven. De algún modo están planteando un modo de convivencia ejemplar en la que los personajes protagonistas humanos (con los que se identifica el público) interactúan con criaturas que en el contexto del terror causarían verdadero pánico. Lo monstruoso, en ese mundo, es una categoría moral que se podría aplicar al malvado *Darth Vader* o *el Emperador*, cuyas representaciones iconográficas y poderes tienen, sea dicho de paso, bastante en común con el estereotipo del vampiro. En el mundo de la caricatura política encontramos un personaje que recoge ambas imágenes; George Bush ha sido alternativamente presentado como *Darth Vader* (por Steve Bell en *The Guardian*) o vampiro. Véase 3.3.7 - «El vampiro político en el siglo XXI».

precisamente su peculiaridad, sus propias normas, la extrañeza o la repulsión que producen como seres diferentes.

Las líneas divisorias son, sin embargo, a menudo traspasadas en uno u otro sentido, no solo en el límite que separa la normalidad de lo monstruoso sino también en lo que se refiere a la realidad y la ficción como ya hemos visto. En muchos casos la simple diferencia está en los ojos del que contempla, lo monstruoso está en la propia mirada clasificadora. Esa mirada reguladora y los diversos intentos por combatirla forman parte de la modernidad, como resultado del proyecto ilustrado o sus últimas consecuencias. Una mirada que distingue a un ser como *otro* lo señala y califica afirmando así su propia persona (máscara) *Yo*, y el *Nosotros* (No-los-otros)⁵³ cuando se trata de un grupo. En la cultura occidental moderna se ha creado un innumerable catálogo de fronteras y monstruos que habitan más allá de estas, quizá las vanguardias en su intento de romper esas fronteras y valorar al monstruo que allí habitaba consiguieron distanciarlos un poco más. De nuevo nos preguntamos al igual que en *Frankenstein* ¿quien es el monstruo de la historia?: ¿la criatura? ¿El creador? ¿Las circunstancias?

El monstruo en general, y el vampiro aquí en particular, por sus cualidades esenciales (su capacidad de mostrar) será una imagen a través de la que comprender una serie de mecanismos y relaciones a menudo dominadas por la violencia. El monstruo en la ficción permite hacer una reflexión (visual y cognitiva) sobre la(s) realidad(es), esa imagen se puede reutilizar para entender el contexto en que ha sido creada. El vampiro como ficción nos habla constantemente de la realidad cultural, y al mismo tiempo, esa realidad cultural está utilizando esa imagen (a través de la prensa, de comentarios de imágenes fuera del mundo de la ficción del terror-arte) para comentar o comprender una realidad social, política, etc. Por ejemplo, la representación gráfica del capitalismo como vampiro en un periódico socialista pretende llevar a una reflexión sobre la ambición generada por el poder político o la visión de este en

⁵³ Es interesante observar como la palabra *Nosotros* contiene en si misma la negación del *otro*, de tal forma que indica el modo en que el grupo propio se constituye a partir de la negación (*no*) de los (*os*) *otros*: *No-los-otros*.

un momento determinado. Ambos contextos tienen en común el uso de una imagen. Este trabajo, por lo tanto, intentará saber qué dice la cultura contemporánea del vampiro y como lo construye, pero también qué dice el vampiro a lo largo de su desarrollo de la cultura que lo crea.

0.2.10 - LAS SIETE TESIS PARA ENTENDER EL MONSTRUO

«In a Time of monsters» de Jeffrey Jerome Cohen establece siete tesis, a modo de fragmentos, a partir de la cuales entender la cultura a través de lo monstruoso⁵⁴. Siete tesis que perfectamente podríamos aplicar al funcionamiento de este trabajo, y a las que considero importante dar un repaso explicando brevemente cada uno de sus puntos. En este caso no es que se haya sometido el trabajo a los presupuestos de Cohen como punto de partida, sino que al ser tan adecuados y concisos resulta interesante incorporarlos como aclaración.

I. En la primera de las tesis «The Monster's Body is a Cultural Body» plantea el monstruo como una metáfora⁵⁵, el cuerpo del monstruo está hecho de cultura, como construcción y como proyección. *El monstruo solo existe para ser leído*, sacando a colación la etimología de *monstrum* «aquel que revela» «aquel que previene»⁵⁶.

II. Su segunda tesis, «The Monster Always Escapes»⁵⁷ llama la atención sobre la manera en la que *el monstruo aparece y reaparece constantemente*, a pesar de ser destruido una y otra vez, mutando y adaptándose al nuevo momento. En este punto uno de los ejemplos en los que se extiende es precisamente referido a *Dracula* y la manera en que ese monstruo fue creado bajo unas circunstancias específicas. Las lecturas del monstruo pueden variar desde sus orígenes, en el momento en que Stoker publicó la novela a finales del XIX y como reflejaba una serie de cuestiones sexuales y personales que rodeaban al autor⁵⁸, hasta la adaptación de Coppola a finales del XX en conexión con el Sida, pasando por el *Nosferatu*

⁵⁴ JEFFREY JEROME COHEN, *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, 1997.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 4

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.* p. 5.

⁵⁸ Parece que haciendo referencia, aunque no la cita, a la teoría que expone BARBARA BELDFORD en *The man who was Dracula*, Da Capo Press, Cambridge MA, 2003 (1996).

de Murnau y su reflejo de las tensiones del periodo de entreguerras⁵⁹. Los motivos, al igual que los monstruos, aparecen, reaparecen y se confunden entre sí. Pero no solo entre los de su misma especie, el monstruo se caracteriza por su constante mestizaje, colaboración y enfrentamiento⁶⁰.

III. «The Monster is the Harbinger of Category Crisis» Debido a que *el monstruo escapa de las clasificaciones fáciles a menudo aparece en momentos de crisis* como producto híbrido de un problema binario. Esta tesis estaría relacionada con la situación intersticial del monstruo que señala Carroll, y por extensión su cualidad impura; esa capacidad de traspasar fronteras que mencionábamos más arriba. El vampiro destaca por su situación suspendida entre la vida y la muerte, a veces también entre el bien y el mal, etc.

IV. «The Monster Dwells at the Gates of Difference». La diferencia tiende a la creación de lo monstruoso, ya sea cultural, racial, económica o sexualmente. Cohen cita diversos ejemplos de «monsterización» como parte del proceso de objetivación y encaminado a la destrucción del otro. *El monstruo es diferencia hecha carne*, lo monstruoso es a menudo el producto de un agente externo, de otro lado, pero que al fin y al cabo se origina desde dentro. Desde la transformación de los musulmanes durante las cruzadas en criaturas demoníacas (*demonic creatures*) hasta las acusaciones que recaían sobre los judíos como portadores de la plaga en la edad media, como inicio del camino hacia la «Solución Final»⁶¹. Por supuesto, no es necesario insistir, esa «monsterización» implica una postura hegemónica y un discurso dominante donde reside la norma. En cuanto a la diferencia sexual, Cohen apunta el modo en que las mujeres que traspasaban los límites impuestos por su roles eran también

⁵⁹ Señalando las teorías de SIEGFRIED KRACAUER en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, también sin citarla. Paidós Comunicación, Barcelona 1995 (1947).

⁶⁰ Véase producciones del tipo *Dracula* y *el Hombre Lobo*, *Monster House*, *Underworld* o *La familia Monster* donde los monstruos se ayudan, se enfrentan, o incluso forman parte de una misma familia.

⁶¹ COHEN, óp. cit. p. 7-8

demonizadas⁶². Otro aspecto interesante que destaca, y que debemos tener en cuenta a la hora de analizar la imagen del vampiro, es como los aspectos que diferencian al otro y sus categorías a menudo se mezclan⁶³. Es decir, la diferencia sexual se transforma o confunde con la diferencia racial, nacional, religiosa etc. A lo largo del análisis de la imagen del vampiro veremos variar la interpretación del monstruo desde los términos de la diferencia social (el vampiro como *Lord*), a la diferencia territorial (el vampiro como extranjero), o religiosa (el vampiro como el pecado), entre otras muchas⁶⁴. Por mi parte, entiendo que esta mezcla y confusión de fronteras tiene una clara equivalencia en los aspectos formales de la representación del monstruo, aspectos que pasan de unas a otras especies y que están llamando la atención sobre diferencias comunes. Como el color negro que viste siempre el vampiro, por ejemplo, y que es el color de diversos monstruos y criaturas demoníacas y que no por casualidad está enraizado con la problemática racial y la oposición con el blanco (color del bien, color de la pureza), aunque tenga también otras implicaciones como la relación entre la noche y el peligro, el sueño etc.

V. «The Monster Polices the Borders of the Possible», en este punto desarrolla lo que viene a llamar «el monstruo de la prohibición», refiriéndose al *monstruo como representación de la amenaza que supone cruzar los límites de lo establecido*. El monstruo, aunque es una criatura intersticial, es a menudo la representación de la amenaza que supone traspasar ciertas fronteras de lo permitido, amenazando al intrépido con el ataque de ese monstruo cuando no con la transformación en su misma especie («to become monstrous oneself»)⁶⁵. No es casual que Drácula mencione en la novela de Stoker su papel como guardián de la frontera con los turcos. Él es el encargado de vigilar esos límites con lo salvaje, y él mismo se ha

⁶² *Ibíd.* p. 9.

⁶³ *Ibíd.* p. 10.

⁶⁴ Las últimas consecuencias de este proceso son la construcción de la propia identidad por medio de la exclusión y el sometimiento de los otros, de nuevo la afirmación del propio grupo a partir de la negación.

⁶⁵ COHEN, *óp. cit.* p. 12

contaminado de ese salvajismo a través de las continuas luchas y de la sangre bárbara que corre por sus venas. Algo muy parecido es lo que ocurre al personaje Kurtz, en *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad, o en un contexto no de ficción con los problemas planteados por la reinserción de soldados veteranos, que han experimentado ese infierno y han regresado⁶⁶. La geografía del vampiro no es exclusivamente un mapa de los lugares donde transcurre la ficción, es al mismo tiempo una pista de donde se alojan las preocupaciones, miedos, o amenazas de quienes observan esas fronteras. Los peligros de traspasar las fronteras nacionales se suman a los temores que pueden producir las barreras vitales, sexuales, sociales, etc. en una cultura nacionalista, clasista y homosocial como supuestamente fue la victoriana y como en buena parte sigue siendo la nuestra.

VI. «Fear of the Monster is Really a Kind of Desire»⁶⁷; *el monstruo no es solo un objeto del terror sino que al mismo tiempo es objeto de fantasías*, en relación a su libertad como criatura fuera de lo normal, lejos de la dialéctica binaria. Un punto más que evidente en la imagen del vampiro, sobre todo desde la década de los setenta del siglo XX cuando la figura del monstruo es asociada al movimiento gótico como representante de la libertad, por no hablar de la asociación del vampirismo con el deseo sexual cuya relación podemos remontar a sus primeras imágenes; por ejemplo Lord Ruthven que en el relato de Polidori era admirado y deseado en los salones de la sociedad londinense⁶⁸.

VII. «The Monster Stands at the Threshold... of Becoming» La última tesis de todas es la más breve y al mismo tiempo la que resume la posición de los ensayos que presenta: *los monstruos son nuestros hijos* y nos

⁶⁶ No es casual que en *Apocalypse Now* (1979), la versión cinematográfica de *Heart of Darkness* de F. F. Coppola, el contexto sea Vietnam, y Kurtz alguien que ha contemplado y protagonizado el horror y jamás ha podido regresar.

⁶⁷ *Ibíd.* pp. 16-20

⁶⁸ Cohen relaciona esta mezcla de atracción y miedo con el concepto de lo abyecto de Kristeva. *Ibíd.* p. 19.

preguntan cuál es su lugar en la cultura y sobre todo *¿por qué los hemos creado?*⁶⁹

⁶⁹ El párrafo completo en el original dice así: «Monsters are our children. They can be pushed to the farthest margins of geography and discourse, hidden away at the edges of the world and in the forbidden recesses of our mind, but they always return. And when they come back, they bring not just a fuller knowledge of our place in history and the history of knowing our place, but they bear self-knowledge, *human* knowledge –and a discourse all the more sacred as it arises from the Outside. These monsters ask us how we perceive the world, and how we have misrepresented what we have attempted to place. They ask us to reevaluate our cultural assumptions about race, gender, sexuality, our perception of difference, our tolerance towards its expression. They ask us why we create them» *ibíd.* p. 20.

0.3 - LA INVENCION DEL VAMPIRO Y EL CASO PAUL

Definición y origen

«Vampiro. (Del fr. Vampire, y este del al. Vampir). M. Espectro o cadáver que, según cree el vulgo de ciertos países, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos. // 2. Murciélago hematófago de América del Sur. // 3. Persona codiciosa que abusa o se aprovecha de los demás.»

Diccionario RAE

«En este siglo, desde hace alrededor de unos sesenta años, una nueva escena se ofrece a nuestra vida en Hungría, Moravia, Silesia, Polonia: se ven, dicen, a hombres muertos desde hacia varios meses, que vuelven, hablan, marchan, infestan los pueblos, maltratan a los hombres y los animales, chupan la sangre de sus prójimos, los enferman, y , en fin, les causan la muerte; de suerte que no se pueden librar de sus peligrosas visitas y de sus infestaciones, más que exhumándolos, empalándolos, cortándoles la cabeza, arrancándoles el corazón o quemándolos. Se da a estos revivientes el nombre de upiros o vampiros, es decir sanguijuelas, y se cuentan de ellos particularidades tan singulares, tan detalladas y revestidas de circunstancias probables, y de informaciones tan jurídicas, que uno no puede casi rehusarse a la creencia que tienen esos países, de que los revivientes parecen realmente salir de sus tumbas y producir los efectos que se les atribuyen.»

Augustin Calmet, *Tratado sobre los vampiros*⁷⁰

«There must have been a reason that these vampire stories suddenly caught the imagination of Europe. Obviously something happened, and it seems unlikely that it was pure imagination»

Colin Wilson, *The Occult*⁷¹

¿Qué es un vampiro? ¿Cuáles son las características que nos permiten hablar o indicar una creencia, imagen o idea en términos de vampirismo...? Más allá de la definición del diccionario, y de lo descrito por Calmet, vampiro es actualmente aquello que la gente señala como tal. A menudo una imagen, una serie de usos relacionados con el abuso y extendidos a lo largo de casi tres siglos, el gusto por el consumo o la visión de la sangre, un

⁷⁰ CALMET, óp. cit. p. 8.

⁷¹ *The Occult*, citado en JAMES B. TWITCHELL: *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*, Duke University Press, EEUU 1981, p. 16.

tipo de murciélago, así como los muertos vivientes que regresan de sus tumbas para amenazar a sus semejantes chupando la sangre.

Aunque tengamos noción de las innumerables variaciones por las que ha pasado el vampiro es inevitable que, por encima de esa denominación de vampiro, hoy en día asociemos una idea y una imagen muy concreta. La idea de un muerto que regresa de la tumba para alimentarse de la sangre de los vivos, y la imagen de un individuo pálido, de pelo engominado y con capa negra. Ese estereotipo generalizado ha ido pasando por un proceso de evolución estética y consolidación. Esa imagen tan delimitada, esa máscara concreta, ha sufrido diferentes transformaciones desde que surgió en el XVIII (agrupando una serie de creencias y experiencias en una idea y seis letras) y estableció sus bases definitivamente en el XIX, a través de las diferentes creaciones literarias y su arraigo en la cultura. El crecimiento en progresión geométrica de las ficciones a lo largo del siglo XX, no ha hecho sino complicar más aún las cosas bajo ese estereotipo tan marcado.

Junto a esa imagen conocida resuena el nombre propio que se ha erigido como sinónimo de vampiro: Drácula⁷². Drácula, aunque estrechamente ligado al estereotipo, no es el único vampiro. Junto a este encontramos infinidad de chupasangres, que poco tienen que ver con él, desde objetos como un almohadón de plumas o un coche vampiro⁷³, alienígenas, edificios, personas de la vida pública, aunque todos de algún modo dependen de él. Su nombre y su imagen resuenan cada vez que se pronuncia *vampiro*. *Dracula* (1897), la creación de Bram Stoker, no es sin embargo el primer vampiro; más de ciento cincuenta años de historias e imágenes le preceden y acompañan.

El término «vampiro» (*vampire*, *vampyre*) aparece por primera vez en los diccionarios de la Europa occidental en torno a 1732, en Alemania, Inglaterra y Francia, de donde procede el término en español. No entraremos aquí en una discusión sobre el origen etimológico de la palabra vampiro, sobre la que los

⁷² Sobre la problemática que plantea la relación Drácula y vampiro volveremos en 0.7 - «Drácula y el Texto».

⁷³ *El almohadón de pluma* (1907) de HORACIO QUIROGA y *Vampiros S.A.* (1971?) de JOSEF NESVADRA.

propios filólogos, divididos en cuatro escuelas, no parecen ponerse de acuerdo⁷⁴. Lo interesante de todo esto es su generalización, que una palabra irrumpiera en varios países de una manera casi simultánea, debido precisamente a la aparición de un caso en particular, el caso Arnold Paul (también referido a menudo como Paole). Debido a que el caso Paul, el primero de los vampiros conocido en occidente, se sitúa en Serbia, en Medreyga o Medvedja según la fuente⁷⁵, y que la difusión de la palabra está estrechamente asociada a este caso, parece que las hipótesis de un origen serbio de la palabra tendrían más sentido, de cualquier manera el debate no está ni mucho menos cerrado en este sentido.

⁷⁴ Me remito para esto a la bibliografía especializada. En «The History of the Word Vampire» KATHARINA M. WILSON, en *Journal of the History of Ideas*, vol. 46, no. 4 (oct. – dic. 1985) pp. 577-583, expone brevemente las diferentes escuelas de pensamiento con respecto al término vampiro, que van desde la relación con el turco, el griego y hasta el húngaro. Incluido también en ALAN DUNDEES (ed.) *The Vampire. A Casebook*, University of Wisconsin Press, EEUU, 1998. Sobre el término véase también JAN L. PERKOWSKY, *The Darkling. A Treatise on Slavic Vampirism*, Slavica Publishers, Ohio 1989, p. 18 y ss.

⁷⁵ «Medreyga» es como aparece en la prensa británica, «Medvedja» en JUAN GÓMEZ-ALONSO en la tesis Doctoral *Rabia y vampirismo en la Europa de los siglos XVIII y el XIX*, Facultad de Medicina UCM noviembre 1991, entiendo que recogiendo de la prensa francesa, pero también «Medwedja» en tratados como el de C. POHLIUS *Dissertationen de Hominibus post Mortem Sanguinugis, vulgo sic dictis Vampyren* (1732) y otros publicados en Leipzig en torno a esas fechas. El hecho de que en algunos casos se refieren a esta región como parte de Serbia o Hungría puede ser debido precisamente a los cambios territoriales en aquellas fechas. Así los textos británicos siempre se refieren a Hungría (*London Journal*, etc.) frente a los textos de Leipzig que hablan de Hungría y Serbia alternativamente.

0.3.2 - EL CASO ARNOLD PAUL

En la villa de Medreyga ciertos cadáveres llamados vampiros habrían matado, siguiendo las crónicas, a varias personas chupándoles toda la sangre⁷⁶. La historia habría sido recogida por autoridades médicas y militares austriacas, que firmaban el testimonio recogiendo una historia que sucedió cinco años antes de su llegada. Estas autoridades habrían declarado unánimemente que un *Heyduke*, llamado Arnold Paul, fue muerto al volcarse un carro de heno. Este individuo solía decir que en vida fue atacado por un vampiro. Al morir varias personas declararon que habían sido atacadas por el difunto Arnold Paul, e incluso cuatro habrían fallecido. Para corroborar los hechos y detener las muertes habrían levantado el cadáver. La sangre que emanaba de su boca, oídos y nariz era la prueba definitiva que indicaba que se trataba de un vampiro. Debido a que las víctimas de los vampiros se convierten a su vez en vampiros (aquí se alude a una cierta tradición) fue necesario desenterrar los cadáveres de las víctimas de Arnold Paul, y a todos se les atravesó el corazón con una estaca y se quemaron sus cuerpos arrojando las cenizas de nuevo a las tumbas.

Este resumen vendría a recoger lo esencial del informe original donde se habría recogido este caso, referido a veces como el *Informe Flückinger* por uno de los firmantes. A pesar de que ese informe original parece perdido, podemos presuponer con bastante exactitud su contenido, ya que se reproduce de manera muy parecida, casi exacta en diferentes textos⁷⁷. De entre esos primeros escritos sobre vampiros, una de las fuentes principales es el grupo de tratados sobre vampiros publicados en su mayoría en la ciudad de Leipzig en torno a 1732⁷⁸. Fecha y lugar donde se dio a conocer dicho *Informe Flückinger*. Se trata de

⁷⁶ La noticia se refiere a vampiros en plural aunque acto seguido describe el hecho centrándose en una persona en particular, Arnold Paul.

⁷⁷ Véase anexo 6.1 - «Documentación en torno a Arnold Paul».

⁷⁸ De estos tratados hemos localizado seis de ellos entre las bibliotecas de The Warburg Institute y British Library. Además del citado tratado de CRITOPHORUS POHLIUS *Dissertationem de hominibus post mortem sanguisugis, vulgo sic dictis Vampyren ...* en Latín (copias en ambas bibliotecas aunque a la de la B.L. le faltan dos páginas) podemos citar el resto en alemán: *Eines Weimarischen Medici muthmassliche Gedancken von denen Vampyren, oder Blut-Saugern*, (Leipzig 1732 en W.I. y B.L.); *Relation von den Vampiren oder Menschen-Saugern, welche sich in diesem und vorigen Jahren, im Königreich Servien herfür gethan. Nebst einen Raisonnement darüber, etc* (Leipzig

diversas disertaciones llevadas a cabo por diferentes autoridades del ámbito académico y médico [*Doctorem der Universitat, Medic Pract., Philos Et. Med Stud., Rect der Stifrs-Schule zu Gandersheim*]. Tratados con reflexiones sobre la posibilidad de la existencia de los vampiros, comparando casos recientes con anécdotas de los evangelios o textos de la antigüedad que hacían referencia a muertos que regresan de sus tumbas. Junto a este grupo de tratados firmados por autoridades publicados en Leipzig, tenemos los artículos de discusión publicados en la prensa, relatando esos mismos acontecimientos de una manera asequible para el público general⁷⁹.

A partir de las descripciones conservadas sobre el hecho en particular podemos suponer cronológicamente los siguientes pasos hipotéticos:

- 1- Arnold Paul muere.
- 2- Mueren allegados de Arnold Paul.
- 3- Se culpa a Arnold Paul de las muertes.
- 4- Se desentierra a Arnold Paul y se le identifica como *el vampiro*.
- 5- Se mutila el cadáver del culpable.
- 6- Se quema el cadáver.
- 7- Se termina la epidemia.

1732, B.L.); GOTTLOB HEINRICH VOGT, *Kurtzes Bedencken von denen Acten-mässigen Relationen wegen derer Vampiren, etc.* (Leipzig 1732, B.L.); JOHANN CHRISTOPH HARENBERG, *Vernünftige ... Gedancken ußer die Vampirs oder bluhtsaugende Todten, so unter den Türcken ... den lebenden Menschen ... das Bluht aussaugen sollen, begleitet mit allerley ... Anmerckungen* (Wolffenbittel, 1733, B.L.); MICHAEL RANFT *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern, worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyrs ... gezeigt, auch alle von dieser Materie bissher zum Vorschein gekommene Schrifften recensiret werden* (Leipzig 1734, B.L.) véase 6.1.

⁷⁹ Aquí se ha trabajado principalmente con los textos publicados en la prensa británica en 1732, sin embargo el fenómeno sucedió de forma paralela en la prensa francesa como recoge GÓMEZ ALONSO, y es lógico pensar que también en la prensa alemana, óp. cit. p. 17.

A estos acontecimientos se le podría añadir una explicación de tipo antropológico basada en el mecanismo del chivo expiatorio que sugiere Bruce McClelland en su tesis doctoral⁸⁰:

- 1- *Arnold Paul muere.*
- 2- *Mueren allegados de Arnold Paul.*
[Crisis sacrificial, tragedia colectiva]
- 3- *Se culpa a Arnold Paul de las muertes.*
[Identificación de la víctima propiciatoria]
- 4- *Se desentierra a Arnold Paul y se le identifica como el vampiro.*
[Comprobación]
- 5- *Se mutila el cadáver del culpable.*
[Unanimidad violenta sobre el chivo expiatorio]
- 6- *Se quema el cadáver.*
[Se borran las huellas de la violencia]
- 7- *Se termina la epidemia.*
[Fin de la crisis]

Otro esquema más general pero quizá más apropiado para lo que aquí nos interesa, desde una escala temporal y geográfica mayor, es el que tomamos prestado para plantear el caso:

Hecho – Texto – Memoria ⁸¹

⁸⁰ BRUCE ALEXANDRE MCCLELLAND, *Sacrifice, scapegoat, vampire: the social and religious origins of the Bulgarian folkloric vampire*, tesis doctoral leída en University of Virginia 1999.

⁸¹ El esquema está tomado del prólogo de ÁNGEL MORINO y VÍCTOR SEN SAMARANCH en la edición española de la presentación de MICHEL FOUCAULT del caso del parricida decimonónico Pierre Rivière. En dicho trabajo se presenta toda la documentación de dicho caso mostrando los diferentes puntos de vista implicados y se muestra el modo en que configura el crimen en la memoria a través de los testimonios, el juicio, la confesión. No es casual que en este mismo prólogo se establezca una comparación con la novela *Dracula* de Bram Stoker que tiene una forma «documental» parecida. Evidentemente en el caso Paul no existe una confesión del «culpable» como en el caso Rivière pero es precisamente en su indefensión lo que convierte a Paul en un chivo más apropiado. *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano... , Tusquets, Barcelona 2001 (1973), p. 10.*

El primer esquema trataría de explicar los acontecimientos localizados de un hecho particular. Sin embargo lo que aquí nos interesa, y por lo que el vampiro es conocido, es el proceso por el cual ese texto y esa memoria colectiva han crecido convirtiendo el vampiro en un fenómeno universal. Tras esos supuestos acontecimientos, cinco años después, como identifica el texto, se transcribieron esos hechos en palabras. En esas palabras encontramos ya una clara interpretación del suceso y vemos como se organiza dándole un significado médico-jurídico. Arnold Paul se convirtió en vampiro [diagnosticado] y al morir mató a sus allegados [acusado y juzgado culpable] por eso se levantó el cadáver, demostrándose la verdad en su cuerpo [su declaración], y se mutiló para detener la epidemia [ejecutado]. No importa que estemos hablando de un monstruo considerado fantástico ni que el acusado fuera un cadáver. Es más, el ser un cadáver garantiza el silencio del acusado, aunque su cuerpo habla por él. No nos interesa tanto aquí los hechos reales sucedidos en Medreyga, sino como ese texto, que recogía un acontecimiento que no podemos reconstruir más allá de la especulación por falta de datos, pasó a formar parte de la memoria colectiva de Occidente (que no del inconsciente), y como, a ese caso Paul, se añadió posteriormente toda una tradición que constituyó la confusión que hoy en día entendemos como vampiro.

Aquí proponemos tomar como punto de partida el vampiro desde este momento, en que el vampiro se hace texto y comienza a crearse una memoria colectiva del hecho, marcada así mismo por la adopción simultánea de la palabra en varias lenguas como el reflejo de su popularización.

En el texto se menciona una tradición a la hora de tratar a estos vampiros, tradición de la que no disponemos muchos más datos. Es cierto que años antes apareció un número de historias en la prensa francesa, en particular en el *Mercurie Galant*, que parecen remitirse a algo parecido al vampiro, su denominación como «Upierz» suena ya casi a vampiro. Sin embargo se habla de un modo general, no se personaliza y señala al demonio como agente de la transfusión antes que al propio no-muerto como en el caso Paul, una persona con nombre y apellido que regresa de la tumba para chupar la sangre de los

vivos y crea una verdadera epidemia y revuelo⁸². En este sentido es posible que la reciente anexión de Serbia al Imperio austriaco potenciara la difusión de una noticia que de otro modo no hubiera trascendido el ámbito local⁸³. Es precisamente la vinculación del vampiro a Occidente y al fenómeno mediático lo que determina también su carácter moderno, su significado y posterior crecimiento. En diarios como *London Journal* (el primero en introducir la palabra vampiro en lengua inglesa) al que siguieron como respuestas artículos en *The Craftsman* o *Applebee's Journal*⁸⁴, se trataba de lo mismo, principalmente del caso Arnold Paul, y se intentaba discernir, al igual que en los tratados, la realidad que se escondía detrás de la floreciente creencia en los vampiros. Con la diferencia de que los argumentos no se apoyaban en la erudición, como en los textos de Leipzig, sino en el sentido común.

El caso Paul supuso el salto de unos hechos localizados y una creencia que procedía de un entorno aislado, en una localidad rural, a noticia en el diario, al dominio público y al debate general en un entorno urbano, una geografía totalmente diferente de la originaria. Lo que revestía de importancia al caso Paul es que se presentó como un caso basado en testimonios oficiales, un informe jurídico, y es solo a partir de que una autoridad atestigua su existencia y lo presenta como un hecho oficial cuando se presta atención al fenómeno que parecía estar teniendo lugar. Es entonces, partiendo de este caso bien acreditado y cuya forma da veracidad, cuando se empiezan a recoger con interés otras historias del pueblo (folk) y solo entonces tienen un cierto valor de testimonio,

⁸² Indudablemente no podemos dejar de considerar estos textos publicados en el *Mercure Galant* como un precedente y la señal de un creciente interés por los cuerpos revividos. Sin embargo se tratan de historias un tanto confusas, en las que señalamos claramente el vampiro a posteriori, pero que entonces se confundía con otras creencias e imágenes de lo más variado, como brujas, espíritus y hombres-lobo. En la tesis Doctoral de JUAN GÓMEZ ALONSO se recogen estos textos traducidos y publicados originalmente en mayo de 1693, enero de 1694 y febrero de 1694, óp. cit. pp. 17-20. A estos textos debía referirse precisamente Calmet cuando decía en 1746 que «desde hace alrededor de unos sesenta años una nueva escena se ofrece». Sin embargo como señala el propio Gómez Alonso más adelante refiriéndose al caso Paul «fueron los hechos ocurridos en Medvedja (Serbia) en el invierno de 1731-1732, los que convirtieron al vampiro en un nombre y en un concepto de conocimiento popular en toda Europa» ibíd. p. 23.

⁸³ GÓMEZ ALONSO dice «A partir de la Paz de Passarowitz (1718) por la que los turcos cedieron a los austriacos parte de Serbia, los hechos ocurridos en esta región se difundieron más fácilmente al resto de Europa» ibíd. p. 23.

⁸⁴ Véase anexo 6.1 - «Documentación en torno a Arnold Paul».

porque les precede un hecho bien documentado. Es como si la demostración de la existencia de marcianos por parte de la NASA corroborara la veracidad de un ingente número de casos de apariciones marcianas previas. Pero solo serían verídicas las que de algún modo pudieran corroborar la historia primera (ya verificada por la autoridad), agrupándose diferentes historias en torno a esta que marcaría las características fundamentales de lo que es un encuentro marciano⁸⁵.

El caso Paul pasaría a convertirse en el estereotipo de historias del folklore de vampiros a través de su difusión en la prensa, y será citado de manera directa o indirecta en la ficción del XIX. Su difusión se debe a otra obra fundamental publicada unos años después, y que habría de contribuir definitivamente al asentamiento de la idea de vampiro. Me refiero al tratado del monje Augustin Calmet, publicado en 1745 en Francia y traducido posteriormente a varios idiomas. Sus diversas ediciones consolidaron el estereotipo, y su propio texto sirvió de modelo para la ficción⁸⁶. A pesar de que en esos textos originales solo se hablaba de un caso (en la prensa) o dos, en los tratados (también se hablaba en algunos del caso de Peter Plogojowitz) a partir del tratado de Calmet y de comentarios como el de Voltaire que hacen referencia a una «moda de vampiros» se obtiene la impresión, consolidada a través de la literatura posterior, de que en aquella época se sucedieron numerosos casos de vampirismo, cosa que sin embargo las fuentes no confirman. Es cierto que aquellos casos describen un carácter epidémico: Paul causó según los testimonios, varias víctimas, y es posible que tras su difusión otros casos se sumaran (por contagio mediático) pero finalmente solo tenemos dos casos documentados de vampirismo en el XVIII, Paul y Plogojowitz.

⁸⁵ Según la Dra. CAROLINE OATES (Miembro de Folklore Society y profesora en The Warburg Institute) a quién planteo algunas de las dudas con respecto al la formación del folclore del vampiro, es un proceso de asociaciones frecuente que también se da en otros casos como procesos a supuestos hombres lobo.

⁸⁶ El caso más notable es la utilización de este texto por parte de PROSPER MÉRIMÉE que toma de Calmet la descripción del caso Paul para elaborar una narración similar en *La Guzla* (1827), recogido como «Sobre el Vampirismo» en *Vampiria* RICARDO IBARLUCÍA Y VALERIA CASTELLÓ JOUBERT (ed.), pp. 135 y ss.

El libro de Calmet contribuye y muestra como fue posible la construcción de la idea de epidemia de vampirismo a partir de tan solo dos casos. Calmet en su tratado buscaba aclarar «la verdad» sin prejuicios sobre el tema de los vampiros. Para lograr tal fin se refiere a numerosos asuntos extraídos de diferentes fuentes y textos anteriores, textos que hablan de muertos que regresan de sus tumbas, muertos vivientes, pero que en ningún caso son denominados *vampiros* en su contexto original y que presentan a menudo muchas diferencias con estos. Calmet, siguiendo un esquema parecido a los primeros tratados publicados en Leipzig, busca en la historia ejemplos para comparar y discutir el vampirismo, que igualmente solo está ejemplificado por los dos casos. Al enumerar todos esos muertos vivientes, y si no se presta especial atención a sus diferencias y peculiaridades, se tiene la impresión de que se están relatando numerosos casos de vampirismo, casos que se remontan a la antigüedad, pero no es así. El mismo error se puede deducir de una lectura somera del posterior tratado de Montague Summers, aunque en este caso su intención sí era la de mostrar un gran número de vampiros, su búsqueda a posteriori da la impresión de un sinfín de casos a lo largo de la historia, pero que finalmente al verlos de cerca observamos que no fueron, en sus contextos originales, denominados como tal, y que la mayoría tampoco se ajusta al estereotipo de lo que comúnmente señalamos como vampiro. Es así como una creencia más o menos dispersa y confusa se cristaliza en una serie de textos que parecen tener una larga tradición, y como esas noticias van a despertar el interés del público en Alemania, Francia, Inglaterra y de que manera se construye en estas naciones, a partir de la idea de vampiro que se desprendía de esas noticias la imagen del vampiro en la ficción.

La hipótesis de partida que aquí defiende es que el vampiro fue una creación fundamentalmente de la prensa, del tratado de Calmet y consolidada a través de la discusión de este fenómeno en los salones y la reinterpretación de esa historia a partir de la ficción del XIX. Quizá no es tan importante que es lo que realmente sucedió en Medreyga sino como esa historia se ha utilizado desde entonces y hasta el día de hoy. En esos usos es donde está el verdadero

sentido del vampiro, desde luego así es desde el punto de vista de la imagen. Son autores ligados a las grandes metrópolis quienes van a crear y utilizar en el siglo XIX las primeras imágenes en torno al vampiro para contar sus historias. Son ellos quienes crean la imagen estereotipo basándose en el material que tenían a mano o que el público conocía; lo que se podía discutir en la calle y los salones, la prensa y en todo caso el tratado de Calmet, y no toda una serie de supersticiones heterogéneas. Es partiendo de una idea sencilla y unas características muy concretas desde donde se va a desarrollar la máscara del vampiro y desde ahí la complejidad y variaciones, no al revés. Desde un estereotipo común los recursos estéticos y situación de cada autor dan vida a las diferencias; como por ejemplo la utilización de la mitología clásica por parte de Coleridge o la literatura de viaje decimonónica y el elemento gótico por parte de Stoker; aderezando una idea bastante escueta, pero inquietante, como es la posibilidad de que ciertos seres humanos prolonguen su vida de forma sobrenatural a costa de la sangre y la vida de otros.

Han pasado ya más de cien años tras la publicación de la novela de Bram Stoker, y casi trescientos desde la incorporación del término *vampiro* a las lenguas de los países de la Europa más occidental. La aparición del término alrededor de 1732 señala el momento en que el vampiro pasa al papel. De ser una creencia difundida oralmente por el Este de Europa es entonces, y precisamente por el interés que suscita en otras naciones como Alemania, Francia e Inglaterra, cuando gracias a quienes se dedicaron a recoger esas historias el vampiro comenzó a tomar una forma concreta. La aparición de la palabra en los diccionarios es solo un síntoma del fenómeno social conocido como la moda o histeria del vampirismo. Lo que era una serie de creencias heterogéneas con muchas variantes y nombres se convirtió en un miedo más concreto. La prensa occidental, un fenómeno en ciernes, recogió estas noticias del mundo rural y las trasladó a las grandes capitales Europeas. Por otro lado el interés que generó en el mundo universitario, principalmente en Leipzig, donde se publicaron los diversos tratados, aumentó la atención sobre aquellos muertos que regresaban de sus tumbas. Pero la cuestión es la siguiente: de no haber

existido una serie de personas (universitarios, libreros, coleccionistas...) que se dedicó a recoger toda esa información, esas historias de muertos vivientes que contaban las gentes ¿estaríamos hoy hablando de la moda de los vampiros? ¿Acaso no fueron esos recolectores de historias quienes agrupándolas temáticamente constituyeron las reglas de vampiro (el folk-lore)? Por otro lado, ¿jugó un papel fundamental para la difusión del vampiro el hecho de que se le atribuyera un nombre? Sea como fuere es este momento de importancia indiscutible para el desarrollo del vampiro el punto de partida que aquí vamos a considerar.

0.3.3 - LAS «EXPLICACIONES DEL VAMPIRISMO», UNA ACLARACIÓN

No es el objetivo de esta tesis desentrañar las posibles causas que originaron el revuelo que acompañó al caso Paul. Pero sí es importante constatar los diversos intentos de explicar el fenómeno vampirismo desde presupuestos racionales, ya que estas explicaciones ocupan un lugar importante en las mismas ficciones, y en el fondo nos están señalando una actitud hacia lo sobrenatural heredera directamente de la Ilustración. Trabajando desde las descripciones de los casos, diversos autores han tratado de interpretar los acontecimientos reales que dieron lugar a esas historias. Si nos interesan estas explicaciones racionalistas de un hecho fantástico - explicaciones que intentan dar una base histórica a un monstruo asentado en nuestro imaginario - es debido a que ese mismo debate entre superstición y explicación racional ha formado parte de esa historia del vampiro desde sus orígenes, incorporándose incluso a las historias de ficción del XIX y el XX como parte de las tramas, y enlazando con las explicaciones mecanicistas de los terrores presentes en las novelas góticas. La discusión sobre el posible hecho generador del vampiro es, antes que una explicación del fenómeno, un motivo más dentro de la trama de este. Una tradición en consonancia con la Ilustración y que en la ficción encontramos desde las novelas de Ann Radcliffe y hasta las historias de Scooby Doo pasando por Sherlock Holmes por la cual el fenómeno sobrenatural se explica a través de acontecimientos racionalmente plausibles.

En resumidas cuentas, y contrariamente a lo que se podría pensar, entiendo que las explicaciones del vampirismo forman parte del folklore y no son una explicación de este. Estas explicaciones que comienzan con los tratados de Leipzig y llegan a obras como la Paul Barber (incomprensión de los procesos de descomposición)⁸⁷, Juan Gómez Alonso (vampirismo como rabia)⁸⁸, o Bruce McClelland (vampirismo como mecanismo de chivo expiatorio)⁸⁹. Cada uno

⁸⁷ PAUL BARBER, *Vampires, burial, and death: folklore and reality*, Yale University Press, Londres y New Haven 1998.

⁸⁸ GÓMEZ ALONSO, óp. cit.

⁸⁹ MCCLELLAND, óp. cit.

desde su formación en antropología, medicina o estudios folclóricos han intentado desentrañar el misterio de los vampiros y en todos los casos se ha obviado o menospreciado el papel de la ficción en esa construcción y el lugar preeminente de los medios de masas. Tampoco se ha prestado atención a la importancia de la presencia de una cultura dominante (creadora) sobre un entorno particular (donde se proyecta la creación). No digo que en su momento no se malinterpretara la buena apariencia de un cadáver, ni que se puedan identificar ciertos elementos del vampirismo con síntomas de la rabia, o que en la ejecución del vampiro pudiera estarse llevando a cabo un proceso de expiación social, lo que quiero decir es que si todo eso importa, al menos en el contexto de este trabajo, es por el momento en que sucedió y como sucedió y por todo lo que vino después.

0.4 - EL VAMPIRO UNIVERSAL

En línea con todo lo anterior es necesario que nos planteemos una postura que parece contradecir de algún modo todo lo dicho. Me refiero al vampiro universal, la noción de que el vampirismo ha existido desde las primeras civilizaciones y hasta nuestros días y en todo tipo de geografías.

En *The Vampire. His Kith and Kin* (1928), Montague Summers sostenía que el vampiro, criatura en cuya existencia creía plenamente, se podía encontrar en cualquier lugar del mundo y en cualquier momento de la historia («The tradition is world wide and of dateless antiquity»)⁹⁰. Desde entonces volvemos a tropezar a menudo con esta postura en diversas publicaciones de la más variada naturaleza. Para sostener esta afirmación Summers se apoyaba en un interminable número de historias procedentes de lo largo y ancho del globo, recopiladas en su «erudito tratado»⁹¹. A este planteamiento general es el que denominamos vampiro universal. Un concepto utilizado por el propio Summers y que se basa en la teoría de que el vampiro existe en todas las culturas, señalando vampiros en cualquier rincón del mundo, y llegando a incluir en su visión desde el *Ch'iang Shih* en China o el *Kappa* Japonés. Criaturas que finalmente tienen poco que ver con el muerto viviente chupasangre que entendemos como vampiro. Hoy en día podemos encontrar todos estos vampiros recogidos de manera sistemática en obras de divulgación como *The Vampire Encyclopedia*, *The Vampire Book* o *A Dictionary of Vampires*⁹². Este

⁹⁰ MONTAGUE SUMMERS, *The Vampire. His Kith and Kin*, Paul Kegan & Co., Londres 1928, p. xxi. Edición facsimilar en Kessinger Publishing's, EEUU 2003.

⁹¹ La supuesta erudición de Summers con lo que respecta a sus trabajos debe ser entrecomillada. No cabe duda de que Summers era un gran conocedor del mundo de la edición y la literatura gótica y su trabajo *The Gothic Quest* (1938) ha jugado un papel fundamental en la revalorización y conocimiento de ese género literario, sin embargo con lo que respecta al vampiro, en cuya existencia creía firmemente, y en especial con respecto al relato de los comienzos, encontramos imprecisiones a la hora de citar algunos trabajos y otras referencias que no tratan los aspectos que prometen.

⁹² Obras de MATTHEW BUNSON en Thames and Hudson, Londres 1993, J. GORDON MELTON en Visible Ink Press, Detroit y Londres 1999, y PETER HAINING, Robert Hale, Londres 2000, respectivamente. Con obras de divulgación no quiere decir que sean indocumentadas, pero sí que las entradas tienen una fiabilidad irregular, en muchos de los ejemplos no se indican las fuentes o la procedencia de los datos es incierta.

concepto tan abierto nos plantea un problema de definición, y contradice el punto de partida localizado que aquí se plantea.

Es cierto que cualquier tipo de delimitación de un grupo de textos tan amplio y heterogéneo deba ser hasta cierto punto arbitraria. Sin embargo esta denominación tan abierta como es el vampiro universal desborda cualquier intención de estudio que no tenga como objetivo la creación de un nuevo catálogo. Si pretendemos asociar el vampiro a un proceso de modernización como parte de la construcción del mundo contemporáneo debemos para ello basarnos en otros criterios específicos. El criterio que aquí se expone (un fenómeno que surge en 1732 y que se desarrolla junto con la estética contemporánea) aunque justificado puede que en cierto modo también sea arbitrario, pero en cualquier caso no tanto como este vampiro universal⁹³. ¿Quizá es una contradicción hablar de vampiro en un sentido abierto, a modo de texto, y al mismo tiempo tratar de delimitarlo? Sin embargo creo que si señalamos el *Kappa* como un vampiro debe ser entendiendo que su inclusión en la familia de los vampiros es un hecho reciente, debido a Summers y que es este autor quién convierte al *Kappa* en un vampiro y quien lleva a cabo la universalización del vampiro, y no que el *Kappa* perteneciera a este grupo antes de su inclusión. Por ello es necesario tener muy en cuenta las diferentes fuentes a la hora de observar el fenómeno.

La concepción de un vampiro universal se basa en ciertos aspectos esenciales a la existencia humana vinculados a este monstruo. Por un lado la reflexión y los sentimientos que generan la muerte y la contemplación de la posibilidad de un regreso, la resurrección. Por otro lado el valor de la sangre, tanto en un nivel simbólico como práctico; la sangre es la vida y la circulación fuera de sus cauces habituales es a menudo observada con preocupación. Podríamos decir que esta obsesión por la sangre y la muerte del ser humano y sus imágenes «se remonta a la noche de los tiempos» (frase que ocupa un lugar de privilegio dentro del estereotipo del vampiro y desde mi punto de vista

⁹³ SUMMERS, en su primer trabajo sobre vampiros *The vampire. His Kith and Kin*, reconocía esa arbitrariedad: «The choice is bound to be somewhat arbitrary, and so open to censure and objections, both on account of inclusions and omissions...» óp. cit. p. xxv.

representa una renuncia como punto de partida a buscar las fuentes y acercarse al problema). Sin embargo en esta búsqueda se ha incluido muchos ejemplos de manera forzada; los ejemplos citados de China y Japón apenas tienen algunos elementos comunes con lo que los primeros casos de vampirismo recogidos sobre el papel describen.

Lo que Summers estaba haciendo, por medio de esta acumulación de historias bajo la idea «vampiro», es comparable al proceso de cristalización de una superstición determinada a partir de diferentes hechos aislados. La adición de ejemplos cercanos a un caso central termina por crear una idea de tradición. Summers agrupando ejemplos, o pruebas de existencia, estaba llevando a cabo la propia construcción del vampiro. Sin embargo debemos afirmar que la presencia de sangre, relacionada con un muerto que regresa o algún otro motivo aislado, no implica necesariamente que hablemos de vampiros. Es cierto que desde un principio se relacionaron las historias de vampiros con historias de sangre y resurrecciones anteriores, extraídas de la literatura clásica, pero se trataba de una comparación como método de reflexión. Este es el sentido en Calmet, y la manera de razonar de la tradición escolástica a la que pertenece. Se buscaban otros casos del pasado que pudieran dar pistas sobre una discusión contemporánea, pero al fin y al cabo se trataba de otros casos.

La idea de vampiro que Summers presenta comienza a tambalearse por la utilización de tan variados ejemplos bajo un mismo título, como él mismo reconoce. La intención se vuelve en contra suya, ya que une el concepto por medio de ideas parciales o conexiones laterales, disolviendo la idea de vampiro en la historia. Calmet en ese sentido era bastante más claro: «desde hace alrededor de unos sesenta años, una nueva escena se ofrece a nuestra vida»⁹⁴, frente a un concepto que *se pierde en la noche de los tiempos* y que podríamos remontar a las pinturas rupestres solo por el hecho de haber utilizado sangre. Con tal cantidad de hechos aislados tiene menos sentido hablar de vampiro. La intención de Summers de llevar a cabo la primera enciclopedia del no-muerto pone de manifiesto algunos de los problemas fundamentales que se presentan a

⁹⁴ CALMET, óp. cit. p. 8.

la hora de enfrentarlo. El problema que plantea Summers de manera indirecta con *The Vampire his Kin and Kind*, y después desarrolla en *The Vampire in Europe* (1961)⁹⁵, es un problema persistente a lo largo de la bibliografía, incluso a día de hoy, tanto en publicaciones académicas como en obras generales. La inclusión de tan diferentes vampiros termina por poner en evidencia la fragilidad del término: todo lo relacionado con la ingestión de sangre y/o muertos vivientes no puede ser etiquetado de vampírico. Un claro ejemplo de esto es que un zombi también es un muerto viviente que también amenaza a los vivos y no es un vampiro.

Por otro lado Summers, intentando extender el mapa del vampiro a lo largo del mundo, dejó fuera a un gran número de historias, me refiero a todas esas que utilizan la imagen del vampiro para denunciar una situación de abuso. Otro significado que ha acompañado al vampiro desde los orígenes y al cual debemos buena parte de sus imágenes como en este trabajo se mostrará. A lo largo del XIX junto a ficciones como *The Vampyre* (1819) de William Polidori, *Varney the Vampire* de Thomas Preskett (1845), *Carmilla* de Le Fanu (1872) o *Dracula* de Stoker (1897) se publicaron en igual o mayor número títulos como *The Vampires of London* (J. Colbourne, 1865), *The Critic-Vampyre* (J.H. Knox, 1870) o *The Vampires of the English Church* (Rev. A. Gemariah, 1890) o las caricaturas «The Irish Vampire» (1885) y «The English Vampire» (1885) en *Punch* o *Irish Pilot* respectivamente.

Si Summers extendió el vampiro hacia el infinito convirtiéndolo en un saco en el que cabe casi cualquier criatura relacionada con la sangre o los muertos, pero obviando el parasitismo humano (o el ataque a este) que también representa, nuestro objetivo aquí será el contrario. En vez de comenzar desde la variedad dentro de un concepto amplio de vampiro, se señalarán los caminos más trillados de ese amplio tejido. Partiremos del momento concreto en el que surge, y de unas características que han transformado al vampiro en una criatura reconocible, en una máscara concreta. Desde esa máscara, o rasgos

⁹⁵ SUMMERS, *The Vampire in Europe* (1961) reeditado como *The Vampire in Lore and Legend*, Dover, Nueva York 2001.

estereotipados definidos, y sin perderla de vista, veremos como ha sido utilizada con innumerables usos en diferentes contextos. No solo desde la ficción sino también aplicándola a diferentes realidades. El vampiro universal es un derivado de esta máscara y no al revés. El vampiro universal proporciona una ilusión de profundidad insondable, pero no debemos olvidar que es la imagen con unos rasgos concretos, apolíneos si se quiere, la que nos permite reconocerlo en el océano de sangre y muertos, y solo después asomarnos a su fondo. De ahí que sea importante acudir a otras de las características determinantes del vampiro para poder trillar ese vampiro universal de *revenants* y de sangre.

Junto a esos factores (muerte y sangre) encontramos un rasgo definitorio que nos va a dar la clave; no solo para definir ese vampiro sino para conectar muchas de las imágenes producidas en un contexto de ficción con otros contextos políticos, sociales y económicos. Me refiero a esa idea de abuso, la que relaciona al vampiro con la sanguijuela. La relación del vampiro con el abuso, especialmente en un sentido económico, surge ya desde un primer momento, en la interpretación en *The Applebee's Journal*, artículo que al ser recopilado en *The Gentleman's Magazine* sería bautizado como «Political Vampires». Desde entonces hasta día de hoy⁹⁶, y de manera continuada, el vampiro ha sido utilizado para señalar situaciones en las que se obtiene dinero, energía, o poder a través de una relación asimétrica o parasitaria.

Sobre este significado y usos, pero de un modo algo más lento, se fue creando una imagen que respondiera a esa denominación monstruosa. A finales del XVIII todo el mundo sabía lo que era un vampiro, o tenía su idea, sin embargo nadie sabía que aspecto tenía. Ese mismo siglo, con la aparición de la novela gótica y la sistematización de un vocabulario del terror, ofrecía los ingredientes necesarios para elaborar una imagen que cautivará la imaginación del público.

⁹⁶ Véase 3.3.7 - «Vampiros políticos en el siglo XXI».

0.5 - CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DEL VAMPIRO

Panorama general

Las historias del siglo XVIII eran conocidas por los acontecimientos descritos en la prensa y en tratados de menor difusión. A pesar de la intensidad con que aparecieron las noticias y rumores sobre el vampiro no existió un referente visual del vampiro hasta el siglo XIX, sin contar como tal las descripciones de cadáveres hinchados de sangre o supurando por la boca y los oídos⁹⁷. A lo largo del XVIII se discute la posibilidad de su existencia y la leyenda se extiende como la pólvora, pero tenemos que esperar al siglo XIX para encontrar las primeras representaciones.

Entre las primeras se sitúan las generadas en el propio teatro, conservadas en los libretos, pequeños grabados que reflejan escenas concretas de la representación teatral. Posteriormente podemos señalar otras como las que acompañaban a la novela por entregas *Varney the Vampyre: Or the Feast of Blood* (1845). La imagen del vampiro tiene en esos comienzos apariencia humana, siguiendo las noticias del XVIII que lo consideraban un prodigio humano antes que un monstruo sobrenatural. El vampirismo se distingue entonces por otros aspectos específicos (atuendo, actitud...), como veremos desarrollado en el capítulo 3. Entre esos atributos podemos destacar los colmillos y la capa como los atributos más extendidos. A menudo el aspecto más terrible del vampiro es precisamente su apariencia de vida cuando está muerto, así ocurre en muchas de las historias, y en este sentido podemos decir que la ficción se ha mantenido fiel a ese origen. Normalmente esa monstruosidad se hace evidente tras la destrucción del monstruo, cuando se desintegra el cuerpo en unos segundos.

Otro aspecto interesante de esta aparición repentina del fenómeno del vampirismo es que, antes incluso de que los autores literarios crearan una serie de imágenes de ficción, la cultura popular europea asimiló una creencia del

⁹⁷ A día de hoy no he localizado representaciones gráficas de vampiros anteriores al siglo XIX, a pesar de esto la posibilidad de que aparezcan es plausible. Debido al interés que generó es extraño que no se representara hasta tiempo después.

folclore centroeuropeo como metáfora del abuso. Todo esto sucede ya en el XVIII, antes incluso de que surja la ficción gótica como género literario y antes de que autores como Goethe o Polidori construyan la imagen del vampiro en la ficción. Hay que tener en cuenta que la imagen literaria del vampiro, y el estereotipo más extendido que ha llegado a día de hoy, es posterior al uso del vampiro como abuso. Por lo tanto el estereotipo del conde vampiro que se alimenta de sus víctimas ya está condicionada por ese uso previo.

La irrupción del vampiro literario coincidiendo con el auge del romanticismo eclipsará en cierta medida todo lo demás. El relato *The Vampire* escrito por John William Polidori y publicado en 1819, y cuya falsa atribución a Byron provocó tanto revuelo y expectación, marcan definitivamente el primer tercio de siglo con lo que respecta al vampiro. Numerosas versiones teatrales y revisiones parten de Lord Ruthven, el nombre del vampiro de Polidori. En el ámbito literario varios hitos irán surgiendo durante el XIX. Podemos destacar la publicación de la novela por entregas *Varney the Vampire* y más tarde *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, obra que precedió e influyó en el trabajo de Bram Stoker *Dracula*. Estos no son desde luego los únicos relatos de vampiros, aunque si algunos de los mas citados y recogidos en las antologías. Pero junto con el desarrollo literario decimonónico hay que destacar la progresiva importancia de otros medios, usos, y sobre todo la creación de un estereotipo visual en la segunda mitad de siglo. Un estereotipo condicionado por la herencia teatral y literaria de la primera mitad y combinada con la popularización del conocimiento del murciélago vampiro. Todos estos aspectos iconográficos los veremos desarrollados en el tercer capítulo. Otro aspecto fundamental del que nos ocuparemos también más adelante es la eclosión del «vampiro político», con esto me refiero a la aparición de numerosos escritos, ya sean panfletos, poemas o tratados, que utilizan la imagen del vampiro para señalar una situación de abuso y que florecieron de manera especial en esta segunda mitad recuperando un uso previo a los más conocidos relatos.

La publicación de *Dracula*, coincidiendo con el final de siglo, marca un importante punto de cambio. Bram Stoker toma a su antojo ciertos elementos

del folclore, partiendo de diversas fuentes, y los reelabora libremente para incluirlos en su novela ambientada en el presente y con fines narrativos. *Dracula* es el colofón de un proceso de generalización de toda una serie de creencias, que había comenzado en el siglo XVIII. Un proceso por el cual se fue formando, principalmente en la literatura y el teatro, una imagen estereotipada a partir de la historia de los vampiros, construyéndose una imagen que al final poco tendría que ver con el fenómeno original. Desde entonces *Dracula* se convierte en un texto de referencia fundamental aunque, como veremos, para versionarse libremente.

Las adaptaciones de *Dracula* en el teatro y su éxito definitivo en Broadway es lo más destacado, en líneas generales, con lo que respecta a la imagen del vampiro en el primer tercio del siglo XX. Tras los éxitos teatrales entrará en juego el medio que va condicionar todo el desarrollo y difusión mundial de la imagen del vampiro, me refiero por supuesto al cine. La presencia en los teatros contribuyó a crear una iconografía conocida por todo el mundo: el modelo Lugosi. Pero fue el cine el medio que extendió su imagen y complicó sus tramas, revisó sus temas y variaciones. Junto a esa difusión a partir del cine, y después la televisión, hay que destacar la continuidad de las narrativas literarias en continuas variaciones que hacen crecer al vampiro en progresión geométrica en sus ficciones. Muchas de las variaciones que aparecen en el cine tienen su origen en novelas y relatos de éxito que luego son adaptadas, como es por ejemplo el caso de las diferentes versiones de *I am legend* (1954) de Richard Matheson⁹⁸. Junto con la omnipresencia del cine y su asociación con el monstruo es necesario destacar otros medios visuales como el cartelismo y especialmente el cómic, y aunque desde una difusión mucho menor que el cine o la televisión, no podemos dejar de señalarlos. En la última parte del siglo tampoco podemos olvidar la generalización de Internet como medio de difusión y creación de comunidades en torno al propio tema y que han favorecido la difusión de imágenes y textos.

⁹⁸ Véase p. ej. *Last Man on Earth* (Ubaldo Ragona 1964), *The Omega Man* (Boris Sagal 1971), *I am Legend* (Francis Lawrence 2007) o el cómic de Steve Niles y Elman Brown *I am Legend* (ed. IDW, San Diego 2003).

0.6 - EL VAMPIRO Y LA NARRATIVA GÓTICA

Cuando comenzó a utilizarse el término «gótico», algunos humanistas del Renacimiento, lo hacían de un modo despectivo para señalar «lo medieval». Lo gótico era lo relativo a los godos, los bárbaros: lo que había entre la Antigüedad clásica y el «nuevo nacimiento» de la cultura⁹⁹. En definitiva, era una época oscura y decadente. Esta visión negativa marcó sus primeras definiciones. La asociación de la arquitectura anterior al Renacimiento con el término en sentido negativo procedía de la magnificación del saqueo de Roma en la memoria colectiva; gótico se transformó en algo inferior por asociación a los bárbaros, los extranjeros que habían traído el horror al centro del Imperio¹⁰⁰. El término gótico, basado entonces en esa particular historia de terror, ha variado su significado y geografía desde que se originó hasta la actualidad. En ese proceso ha ido perdiendo progresivamente las connotaciones negativas con que se creó entonces, adquiriendo por otro lado nuevos significados; ligado a cuestiones nacionalistas o a la interpretación del gótico en relación al socialismo¹⁰¹, y creándose incluso una «cultura gótica» (algo seguramente impensable para los humanistas para quienes la cultura y lo gótico debían ser conceptos totalmente opuestos).

⁹⁹ Comenzando por Vasari algunos humanistas recurrieron al apelativo gótico para señalar la arquitectura de la Edad Media en general como época de barbarie, de godos (*goths*), y en oposición a la nueva arquitectura y el Renacimiento en general. GONZALO M. BORRÁS GUALIS, «La arquitectura Gótica» dentro de *Historia del Arte 2. La Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid 1996, p. 211. Colección dirigida por JUAN ANTONIO RAMÍREZ. Para ver con detalle la utilización del término a lo largo del tiempo, consultar la obra de PAUL FRANKL centrada especialmente en la arquitectura *The Gothic. Literary Sources through Eight Centuries*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1960. El segundo capítulo dedicado al Renacimiento se titula precisamente «El periodo de reacción contra el gótico» («The Period of Reaction Against Gothic»). La obra de Frankl publicada en 1960 no contempla, lógicamente, el crecimiento textual a partir del movimiento gótico en las últimas décadas del siglo XX que también debe ser tenido en cuenta a la hora de abordarlo como sus más recientes consecuencias.

¹⁰⁰ «We know that the damage done during Alaric's capture of Rome was relatively small; nevertheless, the memory of the desecration of Rome by these barbarians remained alive. Gothic became synonymous with inferior, and when opinion crystallized that mediaeval architecture was inferior with respect to classical Roman, the first step was taken on the path that led to our term Gothic» *ibid.* p. 259-260.

¹⁰¹ Con respecto al gótico en relación al sentimiento nacionalista en «El joven Goethe» en el trabajo de FRANKL, *ibid.* pp. 417 y ss. y de manera general sobre el socialismo desde William Morris a Marx pp. 686 y ss.

La novela gótica, en sentido estricto, surgió en el siglo XVIII partiendo de la recuperación y revalorización de la arquitectura gótica. El fenómeno conocido como *gothic revival*; ahora, utilizaba el término gótico para señalar a la arquitectura de la Baja Edad Media, y no en general a todo el medioevo, como sucedía en el Renacimiento. Tanto la recuperación y revalorización de la arquitectura gótica frente a la clásica, como la nueva novela, fueron importantes para el cambio de actitud hacia la Edad Media. En el último tercio del siglo XVIII en los comienzos de la novela gótica, el término se empleaba de un modo general junto con otros como *the romance* o incluso *German novels*¹⁰². Desde aquellas primeras novelas hasta el día de hoy, el significado del gótico ha crecido al mismo ritmo que sus defensores. Y la etiqueta que había designado a uno de los llamados pueblos bárbaros (los godos, *Goths*) hoy en día sirve para designar una subcultura urbana, derivada en principio del movimiento post-punk en Inglaterra, además de una parte de la arquitectura medieval y un amplio género narrativo. Esa cultura urbana mantiene todavía de algún modo una cierta relación con una serie de novelas escritas en el último tercio del XVIII.

Unánimemente se ha considerado que la novela de Horace Walpole (1717-1797) *The Castle of Otranto* (1764) inicia el gótico como género literario. La primera edición se presentó como un manuscrito medieval en italiano. Originalmente se suponía que Horace Walpole solo era el traductor de un manuscrito encontrado y escrito en letra gótica. El relato estaba ambientado en la Edad Media y la acción se desarrollaba en un castillo de estilo gótico, un edificio similar al que el propio Walpole se había construido pocos años antes, Strawberry Hill. Junto con el interés que suscitaba este viaje en el tiempo, la aparición de una serie de acontecimientos sobrenaturales debió ser lo que más llamó la atención de los lectores. En cualquier caso, tanto la localización del relato en un castillo medieval como los acontecimientos sobrenaturales, han

¹⁰² MARKMAN ELLIS apunta en *The History of Gothic Fiction*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2003 (2000): «This notion of the gothic novel (and its history), as James Watt has convincingly argued, was almost unknown to writers in the late eighteenth century. As Watt observes, the term “gothic” is now made to accommodate a wide variety of works, even though, in the 1790s, those novels now known as gothic would have been categorised –if at all– under various names, such as “the romance” or even “German” novels signalling their debt to the Shauer-roman».

permanecido asociados desde entonces a la estética gótica de un modo emblemático.

Tras el sorprendente éxito de la primera edición le sucedieron muchas otras, y a partir de la segunda Walpole se decidió a firmar la obra como propia. *The Castle of Otranto* trascendió de tal modo que surgieron un gran número de continuadores e imitadores. La novela gótica se convirtió en un género muy extendido, a pesar de no estar muy bien considerada entre la clase intelectual; al igual que el *gothic revival* tampoco fue apreciado de manera unánime en la arquitectura. La novela gótica en clara oposición con la novela de ideas, que apelaba al intelecto, era sensacionalista, apelaba a las emociones (en consonancia con las nuevas tendencias sensualistas y el empirismo filosófico) y especialmente a emociones como el terror o el horror, del mismo modo que la arquitectura medieval se oponía, para algunos, al racionalismo con que se identificaba la arquitectura clásica.

Antes de que surgiera la novela gótica como tal, algunos debates estéticos en torno al concepto de lo sublime ya habían puesto de manifiesto un claro interés por las imágenes del terror. La rapidez con que se aceptó este término y se desplazó poco a poco del campo de la retórica, donde apareció en el texto de Longinus *Peri Hupsous*, al campo de la estética y a la experiencia del mundo natural, para describir una serie de sensaciones contradictorias, da testimonio de la necesidad de legitimar ciertos aspectos más alejados del gusto neoclásico¹⁰³. Tanto el *gothic revival* como la reivindicación del concepto de lo sublime forman parte de una reacción hacia el contenido gusto clásico.

Los debates acerca de lo sublime y el deleite en las imágenes del terror anunciaban, por lo tanto, la novela gótica. En el trabajo de Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful* (1757) se describe un cierto placer (*delight*) que produce la contemplación de imágenes terribles desde la distancia, un deleite que ya está directamente asociado a unos motivos

¹⁰³ «The speed with which theorist assimilated under the Longinian sublime the emotions of terror, horror, and ecstasy, and the vast and more overwhelming aspects of the natural world bears witness to the need which was felt for a method of making respectable the more un-neo-classical elements of art» SAMUEL H. MONK, *The Sublime: A study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Modern Language Association of America, Nueva York 1935, p. 85.

concretos. A través de esta obra observamos como algunos de los elementos que formaban una parte esencial de la novela gótica ya habían sido señalados en las obras de Shakespeare o Milton a las que Burke hace constantes alusiones.

Burke no era el primero, ni el último, en teorizar acerca de lo sublime. La importancia del tratado de Burke, con respecto a otros anteriores que habían trabajado en el concepto, reside en que su estética se basa enteramente en la emoción y en lo sublime ligado a la emoción del terror en particular. Burke se replanteó y sistematizó cuestiones que otros autores habrían abordado de una manera fragmentaria¹⁰⁴. Al mismo tiempo el tratado de Burke estaba constituido como un catálogo de imágenes. Al enumerar las posibles causas de ese terror placentero, constituyó un vocabulario gótico que facilitó de algún modo el aumento del gusto por el terror¹⁰⁵.

La novela gótica utilizaba los elementos más escandalosos y llamativos con objeto de apelar al miedo. Toda una serie de obras y autores continuaron en una línea parecida después de Walpole conformando a partir de diferentes estilos y argumentos lo que hoy en día conocemos como novela gótica, basada en una serie de atmósferas, escenarios y tramas parecidas, en las que siempre irrumpe el elemento sobrenatural o el simple horror (en ocasiones estos sobresaltos se disipan por medio de las explicaciones).

La novela gótica abarca numerosas obras, autores y autoras. Se ha estudiado y clasificado desde diferentes planteamientos críticos, algunos incluso opuestos. Una clasificación muy extendida es la de Montague Summers, también un experto en el vampiro como ya hemos visto, en su libro *The Gothic Quest* (1938)¹⁰⁶. Summers fue uno de los primeros en valorar el género y sistematizarlo¹⁰⁷. En su libro establecía cuatro categorías de las que encontramos un resumen en el libro de Noël Carroll¹⁰⁸:

¹⁰⁴ *Ibíd.* p. 87.

¹⁰⁵ «The love of Ossian and the more terrible aspects of nature would have come under any circumstances, but their coming was made somewhat easier by the presence of Burke's theory of sublimity and the work of such critics as the Wantons, Young, and Hurd» *ibíd.* p. 107.

¹⁰⁶ SUMMERS, *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*, New York 1964 (1938), Russell and Russell.

¹⁰⁷ MARKMAN ELLIS dice «Literary criticism first located the gothic novel as a separate and discrete entity in the 1920s in a series of critical studies by Edith Birkhead, Eino Railo and, later,

El *gótico histórico* representa un cuento situado en el pasado imaginario sin la sugestión de acontecimientos sobrenaturales, (...) el *gótico natural* introduce aparentes fenómenos sobrenaturales que luego son explicados (...) El *gótico equívoco* (...) presenta un texto en el que el origen sobrenatural de los acontecimientos resulta ambiguo debido al carácter psicológicamente distorsionado de los personajes. (...) fue en el *gótico sobrenatural* en el que la existencia y cruel acción de las fuerzas sobrenaturales se afirmaron gráficamente¹⁰⁹.

Por su parte otro experto conocedor del terror, H. P. Lovecraft, dividió la novela gótica en su ensayo *El horror en la literatura* (1939) con un criterio supuestamente cronológico, pero que más bien parecía tener relación con sus preferencias. La clasificación comenzaba con la obra de Walpole dentro del «Primer período de la novela gótica», que trasvasando fronteras y géneros incluía el *Fausto* (1808) de Goethe o el poema *Lamia* (1819) de Keats. Este grupo de novelas también contenía los trabajos de Ann Radcliffe (1764-1823). En particular su obra más conocida *The Mysteries of Udolfo* (1794) caracterizada por «su irritante manía de destruir sus propios fantasmas al final con penosas explicaciones mecanicistas»¹¹⁰. En segundo lugar Lovecraft situaba «El apogeo de la novela gótica» en Matthew Gregory Lewis y su novela *The Monk* (1796), que tanto escándalo provocó tras su publicación, debido a lo explícito de la violencia, impropio de su posición como miembro del Parlamento. Junto a *The Monk*, *Melmoth The Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin ocupa este capítulo. Terminaba Lovecraft su división subjetiva con «El ocaso de la novela gótica» en *Vathek* (1786) de William Beckford (1760-1844).

Pero es preciso contrastar estas clasificaciones de la novela, expuestas a modo orientativo, con otra denominación que se ajusta mejor a un género confuso y en constante mutación, una concepción del gótico más abierto, más

Montague Summers. (...) Such work established and also produced the canon of gothic text, reinforced by later decisions – from the 1960s on – to publish paperback editions of these now «neglected» view of the classics», óp. cit. p. 12.

¹⁰⁸ CARROLL, óp. cit. p. 25.

¹⁰⁹ Ibíd. p. 25

¹¹⁰ H. P. LOVECRAFT, *El Horror en la Literatura*, Alianza Editorial, Madrid 2002, p. 23.

en concordancia con el planteamiento de esta tesis, y en relación estrecha con la imagen del vampiro y *Dracula*¹¹¹. Me refiero a lo gótico, e incluso a la novela gótica, vista de un modo transversal. Entendiendo como gótico toda una serie de creaciones y una estética marcada por lo que se ha dado en llamar el *elemento gótico*. En principio, se trata de novelas que sin tener que pertenecer plenamente al género gótico contienen una serie de elementos que denominamos góticos. Podríamos entender *elemento gótico* como la atmósfera y los dispositivos que la componen, pero también ciertas tramas, personajes e imágenes entre los que hoy se encuentra el vampiro. El gótico en un sentido amplio atraviesa varios géneros literarios (novela, poesía, drama), plásticos (de la pintura al cómic) y más allá entra en el cine y la televisión, por no hablar de la cultura gótica (moda, forma de vida o subcultura) que tanto ha contribuido a la revitalización de la imagen del vampiro así como a su transformación.

El elemento gótico es una cualidad que se puede encontrar en las tragedias de Shakespeare, en novelas como *Bleak House* (1853) de Charles Dickens, o *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brönte y al mismo tiempo se puede apreciar en el cine actual o incluso la música contemporánea¹¹². Este modo de entender lo gótico tiene más que ver con sus elementos estéticos y sensaciones, que con su cronología o incluso estilo literario. Entiendo que esta concepción abierta e intertextual está más de acuerdo con el planteamiento de esta tesis.

Por lo tanto hablar de la presencia del elemento gótico no implica que una obra tenga que pertenecer a ninguna de las categorías señaladas por Summers o Lovecraft, u otras sistematizaciones aún más rígidas que limitan la

¹¹¹ Durante el curso académico 2005-2006 pude asistir como oyente al curso *Clásicos de la ficción gótica inglesa* impartido por la profesora PILAR VILLACANA PALOMO en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. La Profesora Villacañas planteaba una visión del género gótico en este mismo sentido transversal que yo aquí voy a intentar reproducir, en la que los elementos góticos son los que constituyen *lo gótico* frente a géneros rígidos, autores, o épocas, aunque estos también fueron tratados. Es este sentido también podemos señalar el trabajo de RICHARD DAVENPORT HINES *Gothic. Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin, Fourth Estate*, Londres 1998, que trata desde la pintura de Salvator Rosa (1615-1673) a las esculturas de los hermanos Chapman o al grupo musical The Cure.

¹¹² Podemos hablar incluso de música vampírica. Véase por ejemplo el artículo de TONY FONSECA «Bela Lugosi's Dead, but Vampire Music Stalks the Airwaves», en *The Fantastic Vampire* JAMES CRAIG HOLTE (ed.) Greenwood Press, Westport y Londres, 2002, pp. 59 y ss.

novela gótica a un período temporal cerrado. Los elementos góticos pueden variar formalmente con el tiempo. Una de las peculiaridades de este género es su mutabilidad en cuanto a la forma. Quizá el elemento gótico viene determinado por el mayor o menor número de elementos que pueden dar lugar a lo sublime. Por poner un ejemplo de esto podemos señalar la estética del horror asociada a lo espacial que surge con la ciencia ficción. No es descabellado decir que lo gótico se traslada al espacio y, sin embargo, detrás de esos cambios se sigue manteniendo un cierto aire de familia¹¹³. En una película como *The Quatermas Experiment* (Val Guest, 1955) sigue estando presente el elemento aunque el monstruo venga de otra galaxia. Y por poner otro ejemplo un poco más cercano a nuestro tema nos podemos referir a *Planet of the Vampires* (1965), de Mario Bava en la que no solo está presente el elemento gótico en cuanto a la atmósfera, sino que el propio vampiro es ya una criatura espacial totalmente vinculada al género. Como este ejemplo podríamos citar otros tantos en los que el vampiro es un protagonista extraterrestre: *Lifeforce* (Tobe Hooper, 1985), *Not of This Earth* (Roger Corman, 1957), o incluso *Vampirella* (Jim Wynorski, 1996). Muchos de estos directores llevarán a cabo indistintamente películas de ambiente gótico o espacial, facilitado precisamente por la proximidad de ambos géneros.

Indudablemente el monstruo ocupa un lugar central en toda la estética gótica. Su figura (el, ella, ello o ellos) es por lo general el motor de la violencia, el elemento de tensión y generador del terror cuando amenaza, o del horror cuando se desata esa violencia. La mera existencia del monstruo es suficiente para crear un ambiente de terror, puesto que su existencia imposible cuestiona la de los demás. El monstruo es casi una condición imprescindible para que se dé la novela gótica. Y aunque el monstruo por sí mismo no puede crear una atmósfera gótica, su irrupción en el mundo «normal», trae consigo el miedo a ese mundo gótico, bárbaro (extranjero-extraño). De igual modo que sucedió con

¹¹³ Aunque la ciencia ficción tiene unas características particulares que lo diferencian de lo gótico, se puede hacer una lectura de la ciencia ficción desde el elemento gótico señalando sus deudas con esta estética y con muchas de sus ideas. Esta relación es común en muchas publicaciones. Dos ejemplos claros de la unión de estos dos géneros son obras tan conocidas como *Frankenstein* (1918) o *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886).

el saqueo de Roma, lo aterrador de la situación no es solo la violencia desatada, sino donde se ejerce esa violencia, donde irrumpe. En este caso en la capital del imperio, centro de la civilización. Algo equivalente se ve claramente en *Dracula* que viaja de un país extranjero al mismísimo centro del Imperio Británico. Hunos, monstruos y dráculas irrumpen en la gran metrópoli trayendo consigo el mundo gótico, atrasado y violento. Y del mismo modo que el lector se complace en el relato del saqueo de Roma en la distancia, hoy en día podemos disfrutar con invasiones alienígenas y masacres vampíricas, llámese lo sublime de Edmund Burke o el terror-arte de Noël Carroll. Creo que la imagen que mejor expresa la relación entre el monstruo y el mundo gótico es la del monstruo entendido como *embajador* de ese mundo: *Persona, entidad o cosa que por ser característico de un lugar o país, se considera representativo de ellos*¹¹⁴.

Pero si el vampiro es anterior a la novela gótica ¿en qué momento se convirtió el vampiro en el principal embajador del mundo gótico y de qué manera?, ¿cuál es la relación entre los vampiros y la novela gótica? y ¿cómo ha sido posible que el vampiro, siendo ajeno en un principio a la novela gótica, se haya convertido en uno de sus máximos representantes? El vampiro paso de ser una realidad local a transformarse en una noticia de prensa y fue esa distancia la que permitió hacer de un asunto terrorífico una imagen del terror-arte. Con la distancia una serie de creencias y de supersticiones se transformaron en un estereotipo, en una imagen de lo sublime en la memoria. Es interesante como en las ficciones se intenta erradicar la distancia, pretendiendo que esa ficción es una realidad, y cuanto mejor funciona ese artificio y se acerca al límite más se deleita el que experimenta dicha ficción.

La «moda de los vampiros», tal y como la denominó Voltaire en su diccionario filosófico¹¹⁵, precedió en tres décadas a la aparición del género gótico en su forma narrativa. Es cierto que podemos encontrar elementos góticos mucho antes y en otros géneros literarios. Por ejemplo en la tragedia

¹¹⁴ Diccionario R.A.E. Vigésima Segunda Edición, 2001.

¹¹⁵ El término aparece en su *Diccionario Filosófico* como parte de un comentario crítico en la entrada vampiro. VOLTAIRE: *Diccionario Filosófico*, Temas de hoy, Madrid 1995 (1764), p. 605 tomo II.

griega o el drama de Shakespeare encontraríamos algunos de estos. Pero el vampiro no va a quedar estéticamente vinculado al género desde sus comienzos. Cuando aparece en Europa lo hace como un hecho prodigioso, como una creencia dudosa, una epidemia mediática. El hecho de que Voltaire insistiera en negar su existencia en el Siglo de la Luz nos hace pensar que en 1864, un año antes de *Otranto*, algunos creían en su presencia. En sus comienzos el vampiro se agrupó como un relato verídico, aunque discutible y discutido, en noticias de prensa y debates de salón. Es en el siglo XIX cuando surgen personajes casi vampíricos como *Melmoth the Wonderer* de Maturin y precedidos de poemas y baladas, como *La novia de Corinto* de Goethe o *Lamia* de Samuel T. Coleridge. El vampiro va a compartir desde entonces y hasta hoy muchos elementos de unión. Podemos afirmar que el vampiro es un elemento central en la narrativa gótica contemporánea. Por toda esa estrecha relación estética que los ha convertido en inseparables debemos incluir esta revisión a la novela gótica, pero sobre todo porque al observar los componentes de la novela gótica y su articulación encontraremos el origen de muchos de los elementos que ha asimilado el vampiro entre sus imágenes.

0.6.1 - ELEMENTOS GÓTICOS Y EL CATÁLOGO DE BURKE

La obra de Edmund Burke (1729-1797) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) logró alcanzar un lugar central en los debates relativos a lo bello y lo sublime en el XVIII, pero también influyó enormemente en los productos artísticos de su época y particularmente en la estética gótica¹¹⁶. Podemos afirmar que la obra de Edmund Burke cubriría buena parte de los elementos que constituyen el imaginario gótico, y de ahí que establezcamos este paralelismo; la novela gótica se nutre de lo sublime, y el libro de Burke es como un diccionario de sus elementos.

A lo largo del siglo XVIII tuvieron lugar numerosos debates sobre cuestiones estéticas, hasta tal punto que se ha dado en llamar «el siglo de la estética». A través de estas discusiones y planteamientos se fue configurando la terminología de la que hoy somos herederos, y lo que es más importante, se pasó de una concepción de la belleza platónica a una concepción empírica. La belleza fue abandonando el mundo de las ideas para adentrarse en los dominios de la experiencia, y es en este marco donde se mueve la *Indagación* de Burke.

Su obra logró alcanzar un lugar fundamental dentro de la teoría estética. Es especialmente interesante porque no solo teoriza sobre el gusto desde un punto de vista teórico, como posteriormente hará Kant¹¹⁷, sino que ejemplifica por medio de la enumeración de elementos que caracterizan lo bello y lo sublime, y crea un catálogo de imágenes. De todas estas imágenes algunas provienen de la experiencia literaria (el marco de la ficción) y otras de la experiencia y observación directa de la naturaleza.

La obra de Burke contiene desde conceptos abstractos y generales, como una definición del terror y lo sublime, hasta los elementos más concretos que pueden provocarlos: la oscuridad, el poder, la privación, la vastedad, la

¹¹⁶ EDMUND BURKE (1729-1797) fue un pensador dedicado principalmente a la política y a la historia, en este caso también a la estética. Para ver una breve introducción a su obra, sus antecedentes y la estética empirista en general ver VALERIANO BOZAL (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I, La Balsa de la Medusa, Madrid 1996.

¹¹⁷ KANT en *La crítica del Juicio* (1790) integrará finalmente toda esta serie de conceptos que otros pensadores habían trabajando de manera aislada en un sistema teórico completo. Véase MONK, óp. cit. p. 4

magnitud en la construcción, la dificultad, la magnificencia, la luz, la brusquedad, el sonido y el ruido pero también los gritos de animales, olores penetrantes y hedores, el dolor... todos ellos presentes en muchas novelas góticas y narrativas del vampiro. La novela gótica y la pintura que trató estos temas permitieron a muchos lectores y lectoras la posibilidad de experimentar desde la distancia, y a través de la ficción, todo el repertorio de experiencias sublimes y terribles que señalaba Burke. Su planteamiento es en cierta medida equivalente al terror-arte de Noël Carroll. El género gótico, igual que el vampiro, basa muchas de sus narrativas y las imágenes que contiene en convenciones. Es precisamente la difusión masiva la que favorece estas convenciones que están en la base del suspense.

Además del vocabulario gótico, en el que la imagen del vampiro quedará totalmente inmersa, resulta muy interesante constatar como el vampiro concentra una importante serie de elementos sublimes en muchas de sus versiones. Suele habitar un ruinoso castillo situado en un entorno natural desbordante, su acción está asociada a la noche (restringida en muchos casos), el vampiro es al mismo tiempo un animal y en *Dracula* está directamente asociado al lobo (una de la criaturas enumeradas por Burke como productoras de lo sublime). Además el vampiro está relacionado con el poder, el temor, la tormenta, la niebla...

Veamos ahora algunos de esos ingredientes que componen el elemento gótico y que a menudo rodean al vampiro. Enumerar aquí una lista completa de todos ellos sería imposible, ya que hoy en día esas imágenes siguen creciendo y multiplicándose, y también precisamente por esa mutabilidad de la que hablábamos. Me limitaré, por lo tanto, a dar un breve repaso a las más extendidas dentro del catálogo de Burke. De estas imágenes algunas de ellas se han convertido en elementos consustanciales al estereotipo del vampiro y serán analizadas más adelante en profundidad (por ejemplo el castillo) quedando aquí apuntadas solo de un modo general.

· Las imágenes arquitectónicas [1-6]

«Un requisito de lo sublime en la construcción parece ser la grandeza; pues en unas cuantas partes, y en aquellas pequeñas, la imaginación no puede despertar ninguna idea de lo infinito»

E. Burke¹¹⁸

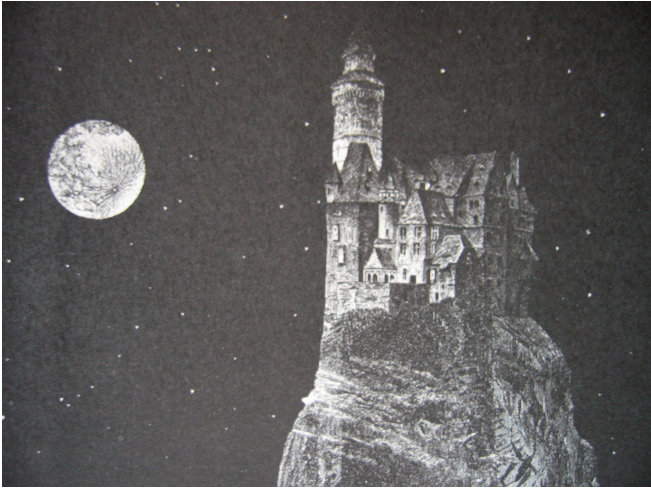
Las imágenes arquitectónicas merecen ocupar el primer lugar en el legado imaginario gótico. Fueron una de las marcas características de las primeras narrativas góticas pero además se han mantenido como un elemento permanente dentro del género a lo largo de los años; sin ir más lejos hoy en día continúa esa relación entre la arquitectura que componía los escenarios de dichas novelas y el cine actual. En particular el castillo es la imagen más extendida (y de la que nos ocuparemos con más detenimiento) pero también las abadías, cementerios y ruinas de todo tipo forman parte de este vocabulario. Imágenes de la destrucción de un pasado esplendoroso, ahora en ruinas, o espacios cargados de significación como los cementerios y tumbas. Estas últimas aunque no cumplen la norma de la magnitud sí que despiertan la imaginación y lo sublime, y es que aluden a la conservación del individuo que «se relacionan preferentemente con el dolor y el peligro, y son las pasiones más poderosas de todas»¹¹⁹. Todos estos elementos contrastan con la aparición de la ciudad contemporánea y el hogar o la casa como nuevos escenarios del terror gótico. Es un tópico común la aparición de cementerios y los poderes que ejercen bajo edificaciones modernas, como ocurre en la película *Poltergeist* o en la novela *Pet Sematary* (1983) de Stephen King. Por su parte el castillo en ruinas no es solo un recuerdo del pasado, también se convierte en una prevención catastrófica del futuro. La aparición de nuevos escenarios no supone la desaparición de los viejos, más bien lo que se produce es un proceso de asimilación y fusión. A veces los edificios urbanos y las propias ciudades se transforman en castillos y lugares terribles, como el tribunal de justicia de la

¹¹⁸ BURKE, óp. cit. p. 56.

¹¹⁹ Ibid. p. 29.

novela *Bleak House* (1853) de Charles Dickens o la casa de locos del Doctor Seward en *Dracula* de Bram Stoker. Las casas como mazmorras en *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brönte, o en laboratorios como el del *Doctor Jekyll and Mr Hyde* (1886) o *Frakenstein* (1818).

Las imágenes arquitectónicas



1



2



3



4



5



6

1. Ilustración de Satty en *The Annotated Dracula* (1975) de Leonard Wolf (ed.) / 2. Fotograma *The Grave of the Vampire* (John Hayes 1972) / 3. Fotograma de la cripta en *Dracula* (Tod Browning 1931) / 4. Fotograma de *Nosferatu* (F.W. Murnau 1922) / 5. La casa Marsten en *Salem's Lot* (1979) de Tobe Hooper / 6. Fotograma al comienzo de *Vampire's Kiss* (Robert Bierman 1988)

· El paisaje y los elementos naturales [7-11]

«La grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime. (...)Una perpendicular tiene más fuerza para formar lo sublime, que un plano inclinado; y los efectos de una superficie rugosa y quebrada parecen más fuertes que los de una lisa y pulida»

E. Burke¹²⁰

El paisaje de montaña, los pasos escarpados, y las cumbres nevadas componen toda una serie de cuadros representando *la vastedad* del paisaje que encontramos en las novelas góticas, y que equivalen punto por punto a ciertos paisajes del romanticismo pictórico; pudiendo señalar la obra de Friederich como el estereotipo de atmósfera gótica. En el XIX el viajero y la naturaleza salvaje como experiencia estética cederán terreno poco a poco a la urbe y el *flâneur* a finales de siglo. En *Dracula* parece que se recupera ese paisaje montañoso y la naturaleza desbordante de Transilvania precisamente para compararla con la ciudad emergente. El paisaje salvaje forma parte de la naturaleza del vampiro y la sensación de peligro que trasmite el entorno natural es compartida por el monstruo. En *Dracula* esto se traduce en un entorno cada vez más salvaje, como veremos en el capítulo dedicado al viaje de Harker, y en *Nosferatu* de Murnau veremos como ese paisaje y esa naturaleza forman un todo con el vampiro en un panteísmo diabólico. Pero es muy interesante observar como se produce ese constante diálogo entre el paisaje rural y el urbano y como el vampiro, que viaja del primero al segundo, lleva consigo esas sensaciones de lo sublime que el mismo personifica.

Dentro de ese paisaje podríamos incluir la tormenta como parte de la naturaleza desbordante. La tormenta y el resto de elementos de la naturaleza desatada son una parte fundamental de la creación de la atmósfera gótica y el escenario sublime. La naturaleza de Transilvania con sus cascadas y acantilados, o la tormenta que se produce en Whitby con la llegada del conde en la novela de Stoker, se completan con los aullidos o la propia la niebla en la que

¹²⁰ Ibíd. p. 53.

el conde se transforma. Siendo esta última transformación una prueba más de que el vampiro encarna en si mismo lo sublime.

La noche y en general la oscuridad parecen ser también, según Burke, un elemento generador de lo sublime¹²¹. La noche es el momento del peligro por la dificultad de ver, algo que afectaba sobre todo en las sociedades anteriores a la luz eléctrica. Hoy en día, a pesar de los modernos sistemas de alumbrado, la noche sigue teniendo asociado un elemento de peligro intrínseco. La noche es el lugar de los depredadores, de los bandidos y asesinos y por supuesto del vampiro. En *Dracula* el vampiro perdía sus energías con la luz pero será el film de Murnau el que introduzca la luz solar como elemento destructor del monstruo dentro de los tópicos del vampiro, al morir Nosferatu por los rayos del sol. Desde entonces cualquier vampiro es destruido por la energía solar.

Por su parte la luna, emblema nocturno, está asociada al vampiro desde *The Vampyre* de Polidori. A lo largo del XIX la luna como regenerador del vampiro se convirtió en un tópico ya que el vampiro recobraba su vida a través de un baño de luz lunar¹²². En *Dracula* hay bastantes alusiones a la luna. De hecho parece que Bram Stoker tuvo en cuenta el calendario lunar, a pesar de que cometiera alguna imprecisión en este sentido¹²³.

¹²¹ «Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprensión se desvanece» BURKE, óp. cit. p. 43.

¹²² Ver NINA AUERBACH «Giving up the Ghost: Nineteenth-Century Vampires» incluido en *Our vampires, Ourselves* donde se extiende en la importancia de la luna en el vampiro decimonónico. Chicago University Press, Chicago 1995, p. 11 y ss.

¹²³ LEONARD WOLF en *The Annotated Dracula* incluye un anexo con calendario lunar en relación a los sucesos de la novela. Ballantine Books, Nueva York 1975, pp. 343-349.

El paisaje y los elementos naturales



7



8



9

10



11



7. Fotograma de Nosferatu (1922) / 8. Fotograma de Dracula (1931) / 9. Paisaje de Dracula (Terence Fisher 1958) / 10. Ilustración del libro de Emily Gerard The Land Beyond the Forest. Facts, Figures, and Fancies From Transylvania (1888) óp. cit. "The Thorda Spalt", p. 34 vol. II / 11. Fotograma de Nosferatu (Herzog 1979)

· Animales y criaturas de la noche [12-14]

«Hay muchos animales, que, independientemente de su tamaño, son capaces de producir ideas de lo sublime, porque son considerados como objetos de terror»

«Los tonos de enfado de las bestias salvajes son igualmente capaces de causar una sensación grandiosa y horrible»

Burke¹²⁴

Entre esos animales señalados por Burke como causantes de lo sublime podríamos incluir algunos relacionados con el vampiro. Los animales salvajes o criaturas de la noche, tales como lobos, murciélagos e incluso ratas están tradicionalmente asociados al monstruo, aunque por distintos motivos.

Es muy interesante constatar la unión entre murciélago y vampiro. Sobre esta relación y sus consecuencias iconográficas trataremos más adelante¹²⁵, pero subrayemos que el murciélago vampiro (*desmodus rotundus*) se bautizó a partir del monstruo y no al revés. Aunque es cierto que el murciélago, como criatura nocturna, ha estado asociado obviamente a la noche. En la propia novela gótica, como *The Monk (El monje)* de Mathew Lewis aparece esta imagen: «el silencio de la noche lo quebró tan solo el aleteo de un murciélago que pasó cerca de él»¹²⁶. En esta frase vemos contenida una de las imágenes más características del cine de vampiros, antes incluso de que apareciera el vampiro en la ficción literaria. Más adelante en *El monje* leemos: «Mientras, bebiendo en los cráneos sacados de las tumbas, se ven danzar espectros en torno a ellos. Sangre es su bebida...»¹²⁷. Así encontramos ya en *El monje* al murciélago y la sangre como bebida pero de forma independiente, luego se unirán en el vampiro. Con esto quiero destacar como muchas de las imágenes del vampiro están ya presentes en algunas de las clásicas novelas góticas, antes de que el vampiro forme parte de estas, y muestra como la imagen del vampiro tiene una deuda con ellas.

¹²⁴ BURKE, óp. cit. p. 42 y p. 64.

¹²⁵ Véase el punto 3.1.2. «El murciélago vampiro».

¹²⁶ MATHEW LEWIS, *El monje*, Valdemar, Madrid, p. 151.

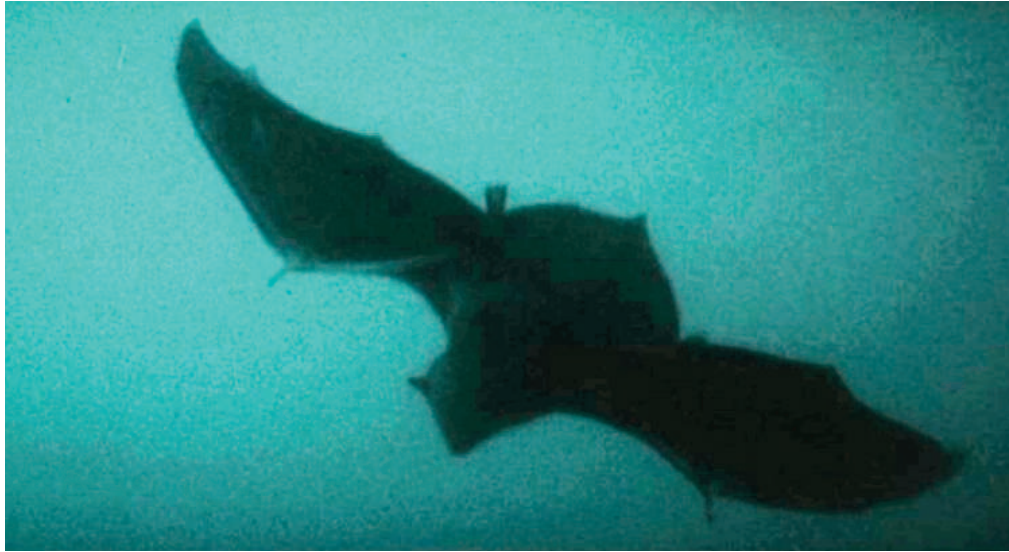
¹²⁷ *Ibid.* p. 321.

El lobo por su parte tiene otra serie de conexiones con el vampiro. Por un lado es un depredador cuyo alimento es muchas veces el ganado de los pastores. Por otro lado sus aullidos nocturnos, incluidos en el catálogo de Burke a través de una cita de *La Eneida* de Virgilio («y aullaban lobos de enorme tamaño»)¹²⁸, lo relacionan no solo con la noche sino con la luna llena. Por extensión con toda una serie de mitos en relación al hombre lobo, o el lobo hombre. Creencias que en algunos casos y en sus orígenes se confundía con el vampiro, luego cada uno seguirá su camino en la ficción para reencontrarse en algunas producciones cinematográficas, como por ejemplo *House of Dracula* (Erle c. Kenton, 1945) o *Underworld* (Len Wiseman, 2003). En la novela *Dracula* el papel del lobo es fundamental; por un lado parece que Drácula es capaz de transformarse en el lobo, por otro Harker es atacado por una manada al comienzo, en una escena que se ha consolidado como un estereotipo en muchas de las versiones de *Dracula*.

¹²⁸ BURKE, óp. cit. p. 64.

Animales y criaturas de la noche

12



13



14

15



12. Murciélago en Nosferatu (1979) / 13. Hiena en Nosferatu (1922) / 14. Lobo en Bram Stoker's Dracula (F. F. Coppola 1992) / 15. Fotograma. ratas invaden la ciudad en Nosferatu (1979)

· El tirano malvado y el Monstruo

«Los lobos no tienen más fuerza que algunas especies de perros; pero teniendo en cuenta su indomable fiereza, la idea de un lobo no es despreciable; no está excluido de grandes descripciones y similitudes. Así, nos afecta el poder, que es un poder natural. El poder institucionalizado de reyes y dirigentes tiene la misma conexión con el terror. Los soberanos son saludados frecuentemente con el título de Pavorosa majestad.»

E. Burke¹²⁹

No existiría la novela gótica si no fuera por los tiranos que las recorren. Son el motor principal del mal y la violencia, los castillos serían solo ruinas abandonadas donde las jovencitas protagonistas podrían recrearse en su melancolía sin temer por su integridad. El Manfredi de *Otranto*, Montoni de los *Misterios de Udolfo* o Ambrosio en *El monje*, son algunos de los más recordados por sus fechorías. Estos personajes terriblemente malvados son claros precedentes del propio vampiro. La novela gótica en sus orígenes había optado por antagonistas humanos; tiranos despiadados, pero mortales al fin y al cabo. A medida que en la narrativa gótica va ganando terreno el elemento sobrenatural, por su parte el vampiro evoluciona, desde paisano resucitado (como Arnold Paul) a conde malvado de ficción, y se acerca cada vez más a los Montonis y Ambrosios. Lo interesante de todo esto es observar como la progresiva introducción del elemento sobrenatural en las novelas mudará la naturaleza de sus personajes malvados, transformando a estos, de humanos, aunque monstruosamente malignos, a monstruos sobrenaturales, eso si extremadamente humanos. Con el vampiro se ha producido un cambio, pues ya no se describe al malvado como a un monstruo sino que *lo es*; aunque su apariencia pueda engañar a ojos de los no iniciados, el vampiro no es humano. En este paso hay una transformación estética hacia lo monstruoso, el cambio implica una negación de la humanidad del mal con todas sus consecuencias¹³⁰. Del mismo modo los crímenes de estos antagonistas también se codifican, y si el

¹²⁹ Ibíd. p. 50.

¹³⁰ En cualquier caso esto es discutible por lo cercano que resulta el vampiro al ser humano: *casi-humano*, *ex-humano* e incluso *super-humano*.

tirano perseguía a la joven protagonista por el castillo, para abusar de ella sexualmente o apropiarse de la herencia que esta posee, en el vampiro esto se transforma en una sed de sangre como un acto sexual en clave. Ya hemos señalado y veremos con detalle más adelante como una buena parte de las interpretaciones que se han hecho del vampiro en los últimos años han llevado a cabo ese mismo proceso a la inversa; relacionando la sangre con el sexo o al vampiro con el tirano. Quizá no es tanto que el vampiro fuera tan apropiado para la representación de este que en cuanto surgió el mito se le asignó, sino que el propio vampiro se moldeó a imagen del tirano¹³¹. Asimismo en *The Castle of Otranto* no solo se leyó una crítica a la aristocracia y sus instituciones, sino también un retrato del primer ministro en Manfredi¹³². Resumiendo, el tirano de novela gótica que se entendió por parte de la crítica del momento como una sátira, se transforma en vampiro. Este a su vez termina siendo leído bajo un prisma político, e incluso representando, en muchos casos, a la clase política (imagen fundamental sobre la que trabajaremos más adelante).

¹³¹ En este caso hablamos de tirano, pero también forma parte de la imagen del Don Juan, y el criminal común, entre otros, aun por desarrollar dentro de mi proyecto de investigación.

¹³² Argumento de JOHN SAMSON en «Politics Gothicised: The Conway Incident and *The Castle of Otranto*», *Eighteenth-Century Life*, 10, 3 (1986), pp. 145-58 en ELLIS, óp. cit. p. 42.

· La violencia y el peligro

Tanto tiranos y monstruos, como animales salvajes y escenas nocturnas contribuyen dentro de la atmósfera gótica a la perpetua sensación de peligro y amenaza, elementos que contribuyen al suspense. Una sensación que domina toda la acción fomentando el terror y la incertidumbre pero que, en muchos casos, se desata en violencia y horror. La alternancia entre terror y horror, amenaza y violencia desencadenada, es un tópico dentro de la narrativa gótica y dentro del vampiro. El vampiro se caracteriza porque su manera de atacar es la mordedura. Este acto a veces se representa como un verdadero acto de violencia, un mordisco desgarrador, sin embargo, en muchos de los ejemplos más conocidos (*Dracula* de Stoker, *Nosferatu* de Murnau, *Carmilla* de Le Fanu...) ese mordisco es una violencia más sutil, tintada de erotismo. Nos movemos en el contradictorio terreno de lo sublime. Una violencia que mata poco a poco, debilitando a la víctima que va perdiendo la sangre. Este tipo de violencia, dulce podríamos decir, es muy característica del vampiro¹³³. El rastro de su agresión son dos pequeñas marcas en el cuello, que por lo general solo el experto sabe identificar y a menudo tarde. En contraste con esta violencia sutil encontramos un lugar común dentro de las imágenes del vampiro que representa todo lo contrario. Se trata de la violencia contra el vampiro. La reacción contra el monstruo es siempre brutal, cuando todos los medios preventivos han fallado (el ajo, la cruz, etc.) los cazavampiros tienen que llegar, y casi siempre se llega, a la violencia extrema contra el vampiro. Entonces la estaca en el corazón, la decapitación y la abrasión por exposición a la luz son los métodos más utilizados. Estos métodos de destrucción señalan diferentes actitudes y maneras de enfrentar lo que cada monstruo significa. No tiene nada que ver la destrucción violenta de Drácula en *Horror of Dracula* (1958) por parte

¹³³ Como en casi todas las características del vampiro hay notables excepciones y en muchas narrativas recientes nos encontramos con vampiros abiertamente violentos y salvajes como por ejemplo en las novelas de L. A. BANKS (p. ej. *Minion. A Vampire Huntress Legend*, 2003) o en el cómic *30 days of night* (2004) de STEVE NILES.

de Van Helsing [16] con la propiciada por Ellen a *Nosferatu* (1922) [17] a pesar de que en ambas el vampiro muere por la acción de la luz.

La violencia y el peligro



16a



17a



16b



17b



16c



17c

16. *La destrucción del vampiro en Dracula* (1958)
17. *La muerte del vampiro en Nosferatu* (1922)

· Los secretos y el misterio

Asociado a la curiosidad del lector, que por otra parte anticipa muchos de estos secretos y misterios, forman parte del suspense, ya que aluden a menudo a convenciones del género. Por ejemplo el lector (y no solo el lector actual, sino el contemporáneo de Stoker) debía saber, o al menos imaginar, que el conde es un vampiro, sin embargo este hecho permanece oculto a muchos de sus personajes principales manteniendo el suspense de cuándo y cómo será descubierto. Otro elemento de secreto o misterio, es por ejemplo las intenciones de Drácula al comienzo de la novela. ¿Qué pretende hacer con Harker? ¿Qué quiere hacer en Inglaterra? ¿Cómo piensa llevar a cabo sus planes? El lector junto con los protagonistas irá descubriendo los detalles. A menudo se ha destacado de la novela de Bram Stoker el interesante hecho de que Drácula desaparece prácticamente por completo de la parte central de la novela, no sabemos nada de sus movimientos y andanzas y en esto reside buena parte del interés, en su presencia ausente. Esto no solo se va a dar en la novela de Bram Stoker, a menudo el vampiro es un ser impenetrable y oculto cuyos planes vamos descubriendo a medida que sus víctimas van presentando los efectos conocidos.

· La brujería, el ocultismo, y la superstición

Patrick Brantlinger ha relacionado la fascinación por el ocultismo y los fenómenos paranormales y por extensión la novela gótica con este interés por lo primitivo¹³⁴: «Lo que Brantlinger finalmente muestra es como, en la Gran Bretaña tardo victoriana, los asuntos políticos y culturales son *gotizados*»¹³⁵. Lo que me gustaría destacar es la relación de esta fascinación por los fenómenos misteriosos del pasado con el presente. No podemos dejar de establecer la relación entre esa creciente fascinación por el ocultismo y los fenómenos paranormales, y la aparición de nuevos medios de masas y comunicación¹³⁶. ¿Acaso el teléfono no es una especie de telepatía que nos comunica con seres a quienes no vemos? ¿El cine y la televisión una fantasmagoría? ¿el ordenador un medio para comunicarse con el otro lado o con cualquiera que se encuentre en un mundo desconocido? La ficción hoy en día se sigue alimentando de todos esos avances tecnológicos que tienen su contrapartida en el ocultismo y la ficción. La realidad se lee como ficción. Las ficciones del vampiro se mezclan en muchos casos con temas de brujería y ocultismo, en muchas producciones se incluyen temas de sectas y sociedades secretas creadas en torno al culto al vampiro, y a menudo el vampiro reaparece precisamente como resultado de un rito de resurrección a partir de la sangre en una ceremonia como de brujería.

¹³⁴ Véase en ARATA óp. cit. p. 163.

¹³⁵ Ibíd. «What Brantlinger finally shows is how, in late-Victorian Britain, political and cultural concerns about empire become gothicized»

¹³⁶ El reciente libro de STACEY ABBOT *Celluloid Vampires. Life After Death in Modern World* sobre el cine de vampiros y su relación con el mundo moderno destaca este aspecto en su primera parte y en especial con la aparición del cine. University of Texas Press, Austin 2007, p. 15 y ss. Así mismo el libro de Abbott coincide con la perspectiva del vampiro como creación moderna pero partiendo del cine y no de Arnold Paul y la prensa como aquí argumentamos.

· La melancolía

Si el dolor era capaz de producir placer, entonces la melancolía podía en este sentido procurarlo al espíritu. Esta melancolía en las narrativas del vampiro es más un peligro que en un doloroso disfrute. Puesto que los personajes aquejados de melancolía son las principales víctimas del vampiro. El vampiro viene a llenar el vacío de la pérdida que implica la melancolía. Llenando ese vacío con la sangre de la víctima, y llevándose su vida poco a poco. Quien se entrega al vampiro entrega la sangre y con ella la vida, optando por una muerte en vida y que en ficciones más recientes se presenta como la única salida de la víctima para escapar de una vida rutinaria, por ejemplo *Dracula* (John Badham) o *Love at first bite* (Stan Dragosti) ambas de 1979. La existencia del vampiro es una existencia alimentada en la muerte, igual que la melancolía. Así el melancólico es susceptible de ser atacado por el vampiro y convertirse en su sustento, por ejemplo en *The Mysterious Stranger* (1860)¹³⁷ o la primera víctima del vampiro en *Dracula* (1931). Las personas que viven en el pasado corren el peligro de materializar ese pasado en un muerto que regresa. Podríamos interpretar que el vampiro es la criatura que viene a llenar ese hueco, alimentándose en ese vacío. Es un muerto que regresa, y cualquier muerto que regresa es alguien diferente, quizá un apestado. El contacto con la muerte pasa factura.

El propio vampiro también va a sufrir la melancolía, pero esto será más tarde cuando en el último tercio del siglo XX las ficciones comiencen a tomar el punto de vista del monstruo chupa sangre¹³⁸. Estas ficciones se plantean ¿qué siente el vampiro, un ser que lleva viviendo durante cientos de años? Y la melancolía será una de las respuestas, ya que el vampiro a lo largo de su existencia va viendo desaparecer todo lo que conoce y por lo tanto es un ser viviendo constantemente en un tiempo que no es el suyo, habiendo visto

¹³⁷ Relato de autor anónimo recogido en ALLAN RYAN (ed.): *The Penguin Book of vampire Stories*, Penguin, EEUU 1988 (1987) pp. 36-71.

¹³⁸ *Melmoth el errabundo*, el personaje de la novela de MATURIN que es una especie de proto-vampiro por su inmortalidad, ya estaba marcado por esa melancolía que se ha atribuido a la vida eterna y en eso es un precedente de los vampiros melancólicos de finales del siglo XX.

desaparecer también a todos sus seres queridos (si es que los tuvo). En *Nosferatu, el vampiro de la noche* (1979) de Herzog, un quejoso Kinski se lamenta ante su víctima y en *Bram Stoker's Dracula* (1992) el vampiro vive en la constante melancolía, hasta que se encuentra con la reencarnación de su amor perdido.

0.7 - DRÁCULA Y EL TEXTO

«This is a novel which seems to generate readings, rather than close them down»

Ken Gelder, *Reading the vampire*¹³⁹

«Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan sobre una lectura que abre espacio para el yo, o que actúa para abrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos.»

Harold Bloom, *El canon occidental*¹⁴⁰

«Contexto: (...) 4/ / desusado. Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretejen.»

Diccionario R.A.E.

«cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo»

G. Deleuze y F. Guattari, *Rizoma*¹⁴¹

Si hay una obra a la que se pueda conceder un papel de canon dentro del mundo de las imágenes de vampiros desde luego es *Dracula* (1897) de Bram Stoker¹⁴². No solo el conde Drácula como personaje es el más celebrado de los vampiros, sino que «el propio nombre es inseparable de la noción misma de vampiro» en el imaginario colectivo, cuando no un sinónimo¹⁴³. La obra recoge y refleja el monstruo con muchos de los atributos que cualquier persona (educada dentro la cultura de masas) podría enumerar sin haber leído la novela, sin conocer el folclore e incluso sin haber visto las películas clásicas sobre el

¹³⁹ KEN GELDER, *Reading the vampire*, Routledge, Londres y Nueva York 1994, p. 65.

¹⁴⁰ HAROLD BLOOM, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona 1995 (1994) p. 21.

¹⁴¹ GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, «Introducción: Rizoma» (1976) en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Madrid 2006, p. 13.

¹⁴² R. CUETO Y C DÍAZ lo señalan como tal: «un modelo que, curiosamente, hoy ha quedado como el canon del vampiro: lo que vendrá después no será más que un constante ejercicio de continuación, variación o subversión sobre esa figura esculpida a través de un largo proceso creativo» en *Drácula. De Transilvania a Hollywood*, Nuer, Madrid 1997, p. 69. H. BLOOM incluye *Dracula* de Bram Stoker en *El canon occidental*, óp. cit. p. 552, sin embargo no debemos aceptar este título sin someterlo a ciertas cuestiones sobre la legitimidad del canon.

¹⁴³ JEAN MARIGNY decía esto pero referido a «l'inconscient collectif» frente a nuestro *imaginario colectivo* en referencia a imágenes conscientes y conocidas frente a las connotaciones del inconsciente: «le personnage de Dracula est, de nos jours, inséparable de la notion même de vampire dans l'inconscient collectif» *Le vampire dans la littérature anglo-saxonne*, Didier Érudition, Athelior National de Reproduction des Thèses, Lille 1985, p. 4. En 1981 TWITCHELL decía «the vampire and Dracula have become synonymous» en *The Living Dead*, óp. cit. p. 132.

tema, como por ejemplo *Nosferatu* (1922) de Murnau o *Dracula* (1931) de Tod Browning¹⁴⁴. Bram Stoker, incorporó algunas novedades con respecto al vampiro y su imaginario del XIX. Los componentes que escogió y como los dispuso, así como el momento y el lugar elegidos, hicieron de *Dracula* una novela que, como se ha repetido hasta la saciedad, «nunca se ha dejado de imprimir»¹⁴⁵, y lo que es aun más importante, no se ha dejado de reescribir y de crecer¹⁴⁶. Cualquier novela, representación teatral, película o representación gráfica que trate el vampiro después de 1897 tiene, lo quiera el autor o no, el referente de *Dracula* a sus espaldas. Ya sea como modelo para imitarlo, desarrollarlo, satirizarlo o transformarlo.

Dracula es hoy en día mucho más que una novela publicada en 1897, y por eso su condición canónica es tan relativa. Por otro lado, y aunque hayamos mencionado el canon, no se trata aquí de establecer una jerarquía de imágenes en cuanto a la calidad de producción, sino en cuanto a su cualidad de multiplicarse, de sugerir otra serie de imágenes. Algunos críticos han señalado la dudosa calidad de la novela de Stoker, sobre esto podría discutir mucho la crítica literaria. Harold Bloom lo incluye en su *canon occidental*, algo probablemente impensable para la crítica hace cincuenta años. Lo que es indiscutible es la cantidad de versiones, subversiones e imágenes que ha generado *Dracula*. Pocas novelas, incluyendo las «grandes obras de la literatura», han generado tantas variaciones, reinterpretaciones y repeticiones como esta.

¹⁴⁴ Digo la *mayoría* de atributos, y no *todos*, porque algunos de los más importantes se deben precisamente a estas dos últimas películas. Por ejemplo en *Dracula* (novela) el vampiro podía salir a plena luz del día, a pesar de tener sus facultades mermadas, y sin embargo es desde el filme de Murnau que decidimos aceptar que el vampiro se destruye con los rayos del Sol aunque siempre haya sido una «criatura de la noche». Por otro lado el *Dracula* de Bram Stoker no vestía traje de noche con capa y el pelo engominado. Estos son sin embargo, junto con los colmillos, algunos de los atributos más característicos a la hora de representar un vampiro de manera estereotipada. «First-time readers of *Dracula*, or readers who return to the novel after many years, are often surprised at what repellent, unattractive character the Count truly is» DAVID J. SKAL, *Hollywood Gothic. The tangled web of Dracula From novel to stage to Screen*, Faber and Faber 2004 (1990), p. 51.

¹⁴⁵ A pesar de ser tan repetida CLIVE LEATHERDALE ha cuestionado esta afirmación en *Dracula. The Novel & the Legend*, Desert Island Books, Essex 2001 (1985), p. 12, en nota al pie.

¹⁴⁶ «this is a novel which seems to generate readings, rather than close them down», KEN GELDER, óp. cit. p. 65.

Todos tenemos alguna idea sobre quién o qué es Drácula, y desde luego alguna imagen asociada a tal nombre, habiendo o no habiendo leído la novela. Quienes la leemos un siglo después de su aparición estamos extremadamente condicionados y precavidos sobre lo que vamos a leer. Seguramente nadie lee *Dracula* de manera inocente, todo el mundo espera algo cuando inicia su lectura, se trata de un reencuentro con un nombre familiar, aunque puede que lo que encuentre el lector no lo sea tanto.

Para ir planteando esta problemática, habría que hacerse la siguiente pregunta cada vez que nos enfrentamos a un Drácula: ¿Cuándo hablamos de Drácula, de qué hablamos? ¿En qué hilos estamos enredados en cada momento? Esta pregunta retórica es fundamental a la hora de enfrentarse a un tema profundamente arraigado en la cultura contemporánea. Las respuestas pueden ser de lo más variado, aunque hay algunos patrones que se repiten.

La palabra «Drácula» tiene asociada infinidad de imágenes que saltan a su encuentro cuando se pronuncia, más imágenes de las que se puedan encontrar en la novela de Stoker, y elementos que desaparecen de esta. El cine ha jugado un papel determinante en la expansión de Drácula: (palabra, novela o conjunto de imágenes). Si los cien años que han precedido a *Dracula* (1897) han estado plagados de relatos, no menos lo ha estado el siglo siguiente de películas de vampiros y Dráculas. Drácula tampoco ha salido nunca de la pantalla.

Quienes leían *Dracula* a finales del siglo XIX o a principios del XX se enfrentaban a la novela, en el más leído de los casos, con toda una serie de relatos literarios sobre vampiros a sus espaldas, una amplia galería de monstruos y escenarios del llamado terror gótico, con el que *Dracula* tiene muchas deudas. El lector de finales del siglo XX y principios del XXI aborda la lectura con un peso añadido, abrumador, ya que a toda esa tradición literaria del XIX hay que añadir gran cantidad de variaciones literarias y adaptaciones cinematográficas, por no hablar, de momento, de la extensión y variedad de lecturas y aparato crítico como parte de ese texto.

Quizá la pregunta importante no es *de qué hablamos* cuándo hablamos de Drácula si no *cómo es* ese Drácula, qué sugiere y *qué* o a *quién* representa. Con

bastante probabilidad la respuesta se asemejaría bastante a la máscara que asociamos al rostro de Bela Lugosi y que continuó de una manera parecida en el Drácula encarnado por Christopher Lee o Frank Langella, etc. Aunque podría haber ciertas excepciones debido a imágenes recuperadas a partir de la restauración de *Nosferatu* (1922)¹⁴⁷. Estaríamos tratando con una imagen construida a través del cine, la televisión, la publicidad, el cómic, el carnaval y solo en parte por la novela. Aunque es cierto que la recuperación de ese nombre (Drácula) ha hecho mucho por la difusión del estereotipo, como un exitoso logotipo de alguna multinacional. Drácula se ha erguido como el rey de los vampiros, y el título nobiliario aquí está más que justificado.

La novela de Bram Stoker se sitúa en el centro de toda una serie de creaciones y variaciones vampíricas que la han precedido en un siglo, y han seguido otro tanto. La novela no se ha dejado de leer, y esas lecturas han generado otras tantas en un eco sin fin, creándose así un extenso tejido en el que caben todos los dráculas. En ese tejido, que se prolonga en varias direcciones, la novela de Stoker es uno de sus centros, un nudo importante en esa tela de araña. Una tela en la que todavía andamos enredados y que no termina de tejerse y enmarañarse. En el libro *Hollywood Gothic* del historiador del cine David J. Skal el subtítulo reza «The Tangled web of Dracula from novel to stage to screen»¹⁴⁸. No encuentro una imagen mejor para explicar el fenómeno textual Drácula, cuyo entramado sigue creciendo. Entiendo esta tela de araña en el sentido de texto tal y como Roland Barthes lo apunta en *De la obra al Texto*, por «su fuerza subversiva respecto a las viejas clasificaciones», «porque llega al límite de las reglas de enunciación» y «siempre es paradójico» por su «movimiento serial de desconexiones, superposiciones y variaciones» porque «está estructurado, pero descentrado», «es plural» y en sus «múltiples sentidos» presenta «una pluralidad irreducible»¹⁴⁹, que paradójicamente, añadido, contrasta

¹⁴⁷ Sobre el modelo Lugosi y la rehabilitación del modelo repulsivo en *Nosferatu* véase 3.0 - «El modelo Lugosi» y 3.1.3- a) «El vampiro repulsivo y animal».

¹⁴⁸ SKAL, óp. cit.

¹⁴⁹ ROLAND BARTHES, «De la obra al texto» en BRIAN WALLIS (ed.), *Arte después de la Modernidad*, óp. cit. pp. 170-171

con el logotipo universal. Es desde este ángulo desde donde nos aproximamos a Drácula.

Drácula planteado desde la intertextualidad (el lugar donde los textos se relacionan) no debe entenderse como un desarrollo lineal del vampiro, en todo caso rizomático¹⁵⁰, aunque su lugar en el esquema cronológico debe tenerse presente para comprender el crecimiento, Drácula no es su origen, si acaso la continuación de algunos de sus hilos importantes con los que continúa enmarañándose. No entiendo Drácula como una producción exclusivamente narrativa, aunque es cierto que el terror-arte lo es en parte, Drácula es un mundo de imágenes que sigue creciendo al ritmo que sus lecturas.

No solo la noción de texto y rizoma es útil, y seguramente necesaria, para entender Drácula, si no que el vampiro con sus cambios y reflejos ejemplifica y facilita la comprensión de procesos como la modernidad y la posmodernidad. Es muy significativo que el vampiro aúne elementos tan dispares como son Lord Byron y una marca de cereales americana llamada *Count Chocula*, o a Vlad Tepes, un tirano valaco del XVI, con una viajera espacial como *Vampirella*. Cualquier interpretación reductiva, que elimine totalmente estas interconexiones hipertextuales falsea el significado general, tomando toda la tela por un solo hilo. Sin embargo es quizá necesario tirar de los diferentes hilos, de uno en uno, para no quedar atrapados en la propia red.

El conde Drácula es un personaje de ficción cuyo nombre en la novela de Stoker fue tomado de Vlad Tepes Dracula, con quién no se debe confundir. Esa confusión ha producido otras ficciones diferentes y su combinación es un subproducto del conde Drácula. No importa que Vlad Tepes existiera en el siglo XVI, puesto que su asociación con el vampiro se remonta a la novela de Stoker, quien los unió seguramente por simpatía geográfica y crueldad similar en el último momento. Vlad-Dracula hará referencia al personaje histórico del que Bram Stoker tomó el nombre y que tiempo después de la novela fue integrado en el mundo textual Drácula. Vlad-Dracula es, a mi modo de entenderlo un sub-producto del conde Drácula, una versión por así decirlo, a pesar de que el

¹⁵⁰ Véase DELEUZE y GUATTARI, óp. cit. pp. 9-32.

personaje histórico de dicho nombre anteceda al conde. La razón principal de esta perspectiva es que estamos trabajando con ficciones e imágenes y la imagen de Vlad Tepes como vampiro aparece solo después del conde vampiro, y de hecho se va a desarrollar más adelante, debido al empeño de McNally y Florescu por rastrear el personaje histórico a finales de los sesenta¹⁵¹. El apogeo de esta imagen y la asociación definitiva se debe a un filme en concreto. Me refiero a *Bram Stoker's Dracula* (1992) dirigida por Francis Ford Coppola. El comienzo de esta película incluye una serie de escenas del pasado de Drácula, basándose en el estudio de McNally y Florescu, como un personaje medieval en la lucha contra los turcos, este pasado que además sirve para justificar una historia de amor que no hay en la novela, tampoco existe en la ficción de Stoker. Coppola unió sólidamente el pasado de Vlad-Dracula al conde vampiro para el público general, a pesar de su débil conexión anterior. No es descabellado afirmar, desde este punto de vista, que el pasado feudal de Drácula lo inventó Francis Ford Coppola, puesto que en el imaginario colectivo ese es su pasado. A este tipo de confusiones, mezclas, préstamos e invenciones debemos prestar atención para intentar aprehender la imagen del vampiro.

¹⁵¹ Las investigaciones de RAYMOND T. McNALLY y RADU FLORESCU se volcaron en el libro *In search of Dracula: A True History of Dracula and Vampire Legends*, New York Graphic Society, Greenwich 1972. Edición actualizada en Houghton Mifflin, Boston y Nueva York 1994.

0.7.1 - BRAM STOKER, «FROM THE SHADOW OF DRACULA»

Bram Stoker (1847-1912) escribió y publicó varias novelas además de *Dracula*, también relatos, biografías, artículos, e incluso un libro sobre administración. Durante mucho tiempo fue un escritor poco o nada considerado, pero hoy en día es conocido en todo el mundo. Entre la bibliografía sobre su vida encontramos informaciones de lo más variadas, desde los datos más generales al mínimo detalle. Aunque el lugar de Bram Stoker es importante como redactor de *Dracula*, el interés en este trabajo se centra en su papel de «catalizador» de imágenes, y es en ese aspecto en el que nos vamos a centrar.

Bram Stoker forma parte del contexto, pero este u otros contextos no deben entenderse como una serie de datos previos a la materia de estudio, sino como la propia materia. El contexto lo forman las propias imágenes de la época, que se mezclan, *enredan*, *enlazan* y *entretajan* con las del vampiro, componiendo una parte importante de este. La intención aquí es señalar las imágenes y estereotipos que convergen en *Dracula*. Y dentro de los aspectos más relevantes del mundo victoriano o la vida de Bram Stoker, mencionar únicamente los que han podido ocupar un papel determinante en relación a los estereotipos del vampiro.

Debido al continuo éxito mediático de *Dracula*, y al desarrollo de nuevos puntos de vista en el campo de la crítica, algunos estudios han profundizado en Stoker prestando atención a otras de sus obras¹⁵². Paul Murray afirma, en una biografía de reciente publicación, que Bram Stoker fue redescubierto en la década de los setenta en algunas universidades americanas. Una serie de estudiosos encontró en sus escritos una gran cantidad de material que poder analizar desde el psicoanálisis freudiano, desde el marxismo y el feminismo¹⁵³. Estos trabajos serían responsables, en parte, de su mala fama como escritor: «he

¹⁵² Uno de los mejores trabajos sobre su obra en contexto es el libro de DAVID GLOVER *Vampires, Mumies and Liberals*, punto de referencia fundamental para cualquier estudioso de la obra de Stoker o de *Dracula*. Duke University Press, EEUU 1996.

¹⁵³ «Stoker was rediscovered primarily on the campuses of America by academics who found in his writings a rich source for interpretations driven by Freudianism, Marxism and Feminism» PAUL MURRAY, *From the Shadow of Dracula. A life of Bram Stoker*, Jonathan Cape, Londres 2004 p.1

was interpreted as a bundle of neuroses, and abject slave, a Rendfield to Irving's imperious Dracula»¹⁵⁴. La bibliografía sobre Stoker creció con todas esas lecturas. Comparativamente, sin embargo, los trabajos dedicados a *Dracula* exceden con mucho a los que se centran en su autor. La bibliografía sobre *Dracula* es inabarcable; precisamente debido a esta avalancha de publicaciones desde la década de los setenta, pero también por las que rodearon al centenario de la novela¹⁵⁵. Este aumento de la bibliografía continúa hoy imparable, estrechamente ligado al fenómeno posmoderno.

El valor literario de *Dracula* y el mérito de Bram Stoker como autor son (o eran) menospreciados como sensacionalistas. Se ha señalado *Dracula* como un catálogo de síntomas de una época, que el autor habría mostrado de manera inconsciente, casi por casualidad. En sentido opuesto a esta perspectiva hay quienes ven en la obra un minucioso trabajo críptico, un sinfín de alusiones veladas y guiños intencionados, relacionados con sociedades secretas; una especie de libro en clave¹⁵⁶. Desde que se hallaron los «papeles de *Dracula*» los estudiosos de la novela han podido comprobar el ingente trabajo previo que realizó Stoker para su novela¹⁵⁷. Sin entrar en una valoración personal de sus méritos como autor, y tampoco descifrar un mensaje oculto en cada imagen y fragmento de Drácula, de algún modo aquí nos acercamos a las dos posturas; ya que dejamos a Stoker aparte, al analizar *Dracula* desde las imágenes y no desde su autor, y por otro lado intentamos ver algunas de esas imágenes al

¹⁵⁴ *Ibíd.*

¹⁵⁵ En torno a 1997 se llevaron a cabo numerosos trabajos. Sobre la bibliografía de *Dracula* se puede consultar el libro de JACQUES FINNÉ *La bibliographie de Dracula*, ed. Laáge D'Homme, Lausana (Suiza) 1986. Esta obra se excede en su interés por abarcar la bibliografía del vampiro en general de nuevo cayendo en la confusión entre Drácula y el vampiro.

¹⁵⁶ A fecha de hoy se ha dicho mucho sobre la pertenencia de Bram Stoker a la secta Golden Dawn, a la que sí se sabe que pertenecieron algunos conocidos y amigos del escritor, sin embargo nada definitivo ha sido demostrado al respecto. RADU FLORESCU Y RAYMOND T. MACNALLY afirmaban que Stoker pertenecía a la Golden Dawn y que esto se hacía evidente en la novela, *Dracula: A biography of Vlad the Impaler 1431 – 1476*, Londres 1974 (1ª 1973) Robert Hale, citado y discutido por ELLIZABETH MILLER en *Dracula Sense & Nonsense*, Desert Island Books, Essex 2000, pp. 74 -76.

¹⁵⁷ Actualmente las notas preparatorias para *Dracula* se encuentran en The Rosembach Museum & Library en Filadelfia, donde pueden ser consultadas. Un resumen de su contenido en CHRISTOPHER FRAYLING «The Genesis of *Dracula*» capítulo en *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*, Faber and Faber, Londres y Boston 1991, pp. 295-348.

detalle. Lo que veremos de la biografía de Stoker será en el conjunto de imágenes que comprende *Dracula* y sus principales estereotipos.

Con esto no se pretende desatender todo el trabajo de los estudiosos, biógrafos e intérpretes y tampoco del propio escritor; ya que esta investigación se basa en sus trabajos. Pero intentaremos ceñirnos al «viaje» de las imágenes: cómo llegan a *Dracula* y a dónde van, quién las produce, quién las reproduce, modifica, interpreta y divulga, además de constatar las contaminaciones constantes entre la ficción, la vida del escritor y la historia (*history-story*), buscando el lugar que ocupan en el mundo del vampiro y viendo qué cuentan del mundo real o de ciertas realidades, qué reflejan y cómo.

Esta marginación de Stoker, el fenómeno por el cual la obra ha sobrepasado al propio autor y del que este trabajo participa intencionadamente, está relacionada con el crecimiento textual de *Dracula* que acabamos de tratar. Un crecimiento potenciado por las diferentes versiones que han ido modulando *Dracula*, dejando de ser una novela y pasando a ser un conjunto de imágenes variables en torno a un nombre y unas características generales: mundo textual Drácula. Stoker es una parte de Drácula (y no al revés), un concentrado dentro de la imagen del vampiro.

En las principales biografías sobre el autor podemos observar claramente este fenómeno de «vampirización» que Stoker ha sufrido por parte de *Dracula*, como ha quedado sumergido en el texto derivado de su propia obra: *A biography of Dracula. The life Story of Bram Stoker* (1962) de Harry Ludlam, *The Man Who Wrote Dracula* (1975) de Daniel Farson, *Bram Stoker and the Man Who was Dracula* (1996) de Barbara Beldford, *From The Shadow of Dracula. A life of Bram Stoker* (2004) de Paul Murray. En todos estos títulos, que corresponden a las principales biografías sobre Stoker, aparece *Dracula* como parte esencial y reclamo. Pero quizá la de Murray, la más reciente y una de las más completas, es donde encontramos la metáfora que mejor refleja esa situación: «Desde la sombra de Drácula».

Es bajo esa sombra de *Dracula* donde mejor se comprende la proyección histórica de la vida del escritor irlandés. El mundo de Stoker y su obra es como

un nudo de hilos asociado a Drácula, en su sentido más amplio, y como parte importante dentro del gran texto que lo contiene: el vampiro. Así la biografía de Stoker ha dado lugar a *la construcción imaginaria de su vida*. Se trataría de la fabulación, más o menos justificada, que se ha hecho desde algunos de los estudios que han caído bajo la ineludible la tiranía de *Dracula*. Lo interesante de este aspecto es constatar como la propia ficción ha afectado a la manera de ver al escritor, por un lado, y por el otro, como las nuevas teorías han modificado las imágenes asociadas a *Dracula*¹⁵⁸.

Enfocar la revisión de un autor desde una de sus obras implica algunos riesgos y obstáculos que sortear. Varias de las biografías citadas han caído en ellos. Me refiero precisamente a esa utilización interesada (a veces maniquea) de los detalles de la vida de Stoker; desde su infancia a los supuestos delirios de la vejez, como medio para explicar las imágenes de su novela. Por eso intentaré llamar la atención sobre los detalles de esa biografía solo en los casos en que pueda aclararnos algo relevante en relación a las imágenes. Por ejemplo, no podemos explicar la génesis de *Dracula* a través del empacho de cangrejo que sufrió Stoker; esa es la historia que el propio autor contaba y que nadie creía. Sería crear una especie de *ficción de la génesis*. Y a pesar de que nadie le creía en vida, como indica su primer biógrafo, algunas revisiones posteriores han insistido en este hecho¹⁵⁹. Sin embargo esta historia llama la atención sobre otros aspectos que sí tienen relevancia dentro del imaginario del vampiro. Detrás de esa anécdota hay una cierta intención por parte del autor (quizá jocosa) de relacionarse con un mito de la creación, ligado a la pesadilla como generadora de monstruos. Un mito que establece una conexión entre la creación y el mundo de los sueños y las pesadillas. Un mundo que aparece en la novela: las pesadillas premonitorias de Harker después de tomar pimentón o el

¹⁵⁸ El descubrimiento de la relación entre Vlad Tepes Dracula y el conde Drácula ha hecho que ciertas versiones cinematográficas recientes pasaran por encima de la novela para tomar como modelo la imagen del tirano valaco del siglo XVI, como p. ej. *Bram Stoker's Dracula* (1992) de F.F. Coppola.

¹⁵⁹ Esta anécdota parte de HARRY LUDLAM: «At least, this was the store he persistently told; and which, of course, nobody believed» *A Biography of Dracula. The Life Story of Bram Stoker*, The Quality Book Club, Gran Bretaña 1962, p. 99. A pesar de esto algunos biógrafos posteriores si parecen, o quieren, creerlo.

sonambulismo de Lucy. Al mismo tiempo indica una relación con otra serie de monstruos: Mary Shelley hablaba de sus pesadillas sobre *Frankenstein* o Stevenson en relación a *Jekyll y Hyde*¹⁶⁰. Así se está relatando la vida del autor desde la estética de su producción, mitificando y fantaseando su biografía. Esta contaminación es una constatación de la reciprocidad entre realidad y ficción, arte y vida; una idea transversal en este estudio. No solo la ficción puede ser un reflejo de la vida sino que la vida puede serlo de la ficción. En el caso de Stoker su biografía está totalmente condicionada por la de su creación.

El contexto de la producción de *Dracula* y el contenido argumental de la propia novela tienen mucho en común. Bram Stoker planificó y escribió *Dracula* entre 1890 y 1897. Finalmente ese año la novela se publicó en Londres, por la editorial *Archibald Constable and Company*. La publicación y la historia narrada coinciden con los últimos años del extenso reinado de Victoria de Inglaterra, el final de un milenio y un momento de intensa actividad cultural, tensiones políticas y sociales en toda Europa. Todos estos aspectos que coinciden la trama de la novela, la vida del escritor y el momento histórico, van a tener una importancia vital en cuanto a la constitución de la imagen del vampiro. La época victoriana, además de formar parte de la novela y la vida de Bram Stoker, se va a convertir en un estereotipo, dentro de la imagen del vampiro, especialmente en el cine. No solo en las adaptaciones de la novela sino también en otras muchas variaciones como *The Brides of Dracula* (Terence Fisher 1960) e incluso otros monstruos, por ejemplo *Frankenstein must be destroyed* (Terence Fisher 1969)¹⁶¹. La novela se convirtió así en una especie de catálogo de la época que más tarde el cine podrá reutilizar.

¹⁶⁰ Comparación que establece el propio LUDLAM, ibíd.

¹⁶¹ Esto se ve especialmente en el ciclo de películas de terror de la productora Hammer a las que pertenecen ambas películas citadas. Entre 1958 y 1973 la compañía británica realizó más de quince películas sobre vampiros, convirtiéndose Christopher Lee en el papel de Drácula y Peter Cushing en su antagonista en los rostros más representativos de sus producciones.

La geografía del vampiro

Capítulo 1

1.0 - LA GEOGRAFÍA DEL VAMPIRO

Distribución y objetivos

Tan importante como la imagen del propio monstruo (el cuerpo del vampiro y la vampira) son su situación, hábitat y desplazamientos. En un principio el vampiro estuvo asociado al Este de Europa, comenzando en Serbia donde se situó el caso Paul, pero su localización ha ido variando y multiplicándose con el paso del tiempo. En la memoria popular se ha asociado su presencia a unas determinadas regiones, variando desde Grecia, Styria (Austria), Transilvania (Rumania), o recientemente Nueva Orleans (EEUU), según el éxito de las ficciones en que se desarrollaban.

El papel de «la geografía del vampiro» va más allá de una mera cuestión de coordenadas. No se trata únicamente de señalar las características de esa geografía imaginaria y sus correspondencias con el mapa, sino de llamar la atención sobre todas las conexiones, líneas e intenciones que unen esos espacios con un entorno de ficción. Mapas, arquitecturas y trayectos de ficción afectan tanto o más sobre el territorio real que el monstruo con sus propias acciones y atributos, y por lo tanto ocupan un lugar importante dentro de las imágenes como reflexión.

En el presente capítulo trataremos algunas de las siguientes cuestiones:

- La importancia del viaje como estrategia narrativa dentro de las ficciones del vampiro y a la hora de recrear el territorio y la experiencia de este. Imágenes frecuentes y recursos. Partiendo de dos ejemplos muy conocidos (*The Vampire* 1819 y *Dracula* 1897) mostraremos unas estrategias comunes y esquemas frecuentes para contrastarlo con algunas de las múltiples variantes que han dado lugar.

- La manera en la que esos viajes del vampiro o hacia el vampiro suponen una cierta reflexión o simplemente una actitud hacia una geografía de lo monstruoso, una actitud que implica una relación de poder desde una cultura dominante a otra dominada o que se intenta dominar (al ser descrita), afectando

directamente a nuestra concepción geopolítica del mundo. El viaje, visto desde las ficciones del vampiro, no implica tanto un descubrimiento como una confirmación de lo que se presupone.

· Pasando a la arquitectura nos detendremos a constatar la omnipresencia del castillo asociado al vampiro constantemente desde la cultura contemporánea. Así se ha perpetuado la imagen de este como el lugar representativo del pasado, pero también de la irracionalidad, de la fantasía o del terror. El vampiro adopta el espacio por excelencia de la novela gótica y convertido en un estereotipo en la ficción pasará por mutaciones estéticas para adaptarse a las nuevas geografías del terror, pero manteniendo muchos de sus atributos. Parte del interés del castillo como lugar de ficción reside en que hoy en día continúa dominando el paisaje de muchas regiones, siendo así la materialización cercana de un lugar de ficción.

· En último lugar nos extenderemos en desgranar la manera en que un territorio real ha sido perpetuado como la nación del vampiro y todas la maniobras llevadas a cabo desde dentro y fuera de la ficción que han participado en esa construcción llamada Transilvania.

1.1 - REALIDAD Y FICCIÓN DEL VIAJE

Elementos y estrategias

«The most uninteresting human being seen at a little distance by a spectator with a lively fancy and a determination to make the most of life takes on a mysterious charm, becomes odd and exciting»

Aldous Huxley¹

«El deseo de conocer el mundo y a otros seres, así como a nosotros mismos, pertenece tanto a nuestras más altas aspiraciones, celebradas por Homero y Dante y todos los grandes autores, como a nuestra concupiscencia más baja al querer alcanzar más allá de nuestro portée. La curiosidad, porque nutre nuestra gloria y nuestra vergüenza, es tema de muchos de nuestros grandes relatos de búsqueda y conquista, de amor y pasión»

Roger Sattuck²

El viaje, un tópico esencial dentro de la novela gótica, también va a ocupar un lugar privilegiado en las ficciones del vampiro, y de manera especial en relatos como *The Vampyre* (1819), *Dracula* (1897) y en muchas de sus secuelas. El viaje como estrategia literaria permite la introducción de numerosos peligros, personajes y acontecimientos, imprimiendo movimiento a la trama. Situar una historia en un pasado remoto facilita la proyección imaginaria, igualmente el viaje literario da la oportunidad de recrear lugares desconocidos, sin que el lector pueda corroborar la autenticidad de los mismos, pero también precisamente para completar ese vacío de imágenes en el lector (imaginar por él).

El viaje ha generado gran cantidad de obras, independientemente de su papel fundamental dentro de la novela gótica y los relatos de vampiros. A día de hoy sigue siendo un género inagotable, debido a sus posibilidades narrativas, al interés por relatar esos mismos viajes (por parte de quienes los protagonizan) y al afán de conocer aquellos lugares lejanos. Lugares a los que

¹ Citado en *Pleasure and guilt on the grand tour*, CHLOE CHARD, Manchester University Press, Manchester y Nueva York 1999, p. 31.

² ROGER SATTUCK, *Concimiento prohibido*, Taurus, Madrid 1998, p. 67.

algunos solo podrían acceder desde la ficción. El viaje suscita, en definitiva, la curiosidad, el deseo de contar³, o el placer de traducir la topografía en discurso⁴. Después de todo, es posible que también este movido por un afán de dominar y clasificar, coleccionar experiencias a través de ese mismo relato. Detrás del relato de viaje hay un discurso de dominación que utiliza el lenguaje como medio para transmitir una experiencia. Relatar el periplo es sujetar esa experiencia a unas palabras, imágenes y categorías. De este modo se asume y transmite esa experiencia a otros individuos, y se convierte en algo compartido. Contarlo permite digerir el viaje (apropiarse a través del consumo) y trasladar esa vivencia íntima a otros, a través de una forma «objetiva». Esto no quiere decir que el relato del viaje sea objetivo, y tampoco el lenguaje. Sin embargo la traducción de una experiencia vital (viaje) en una serie de palabras o imágenes (viaje literario) sí que implica necesariamente un cierto proceso de objetivación a través de un lenguaje compartido. Esto se ve claramente en las descripciones de las gentes, clasificadas por aspecto, raza, etnia, costumbres... y a menudo desde la mirada del viajero que no da lugar al testimonio de la persona-objeto descrito.

En algunas narraciones de viajes el discurso está reforzado por la utilización de cifras y un lenguaje pseudo-científico que parece añadir veracidad a la maniobra. Sin embargo, para que se dé un discurso de poder no es necesario que el viajero clasifique o enumere, ya que esta es solo la forma donde se hace más evidente. El simple relato de los acontecimientos es un mecanismo de sujeción y forma parte de una serie de relaciones de poder. Estamos condicionados por la experiencia previa, y aunque más tarde viajáramos a esos lugares descritos, que solo conocíamos a través de la literatura, nuestro viaje está ya coartado por esa lectura, del mismo modo que la experiencia de ese viajero estuvo condicionada por sus experiencias previas. Este

³ *A History of curiosity*, se titula precisamente el libro de JUSTIN STAGL subtitulado *The Theory of Travel 1550-1800*, Harwood Academic Publishers GmbH, Chur (Suiza), 1995. Por otra parte ROGER SHATTUCK dice en *Conocimiento Prohibido* «Nuestro anhelo de conocimiento fue calificado hace ya mucho tiempo de *libido sciendi*, un término que insiste en la analogía entre curiosidad y deseo sexual» óp. cit. p. 66.

⁴ CHLOE CHARD, óp. cit. p. 11.

condicionamiento es más acusado si cabe en las ficciones del vampiro, después de todo ¿Quién puede leer *Dracula* y no evocar ciertas imágenes ya conocidas? ¿Quién podría viajar por primera vez a Transilvania y no pensar en Drácula? Un relato sobre un lugar, igual que sobre una persona, puede perfectamente transformar ese lugar, o al menos la visión que se tiene de este. No es nada extraño por lo tanto que los propios transilvanos lleguen a promocionar su tierra como un lugar entre «la leyenda y la realidad»⁵, como vemos en folletos informativos de venta en el propio territorio. [1,2] El discurso, usando palabras, datos e imágenes está creando una ficción, pero no solo la de un territorio, sino también la de nosotros mismos en ese territorio. A partir de esa ficción todos aquellos que la consumen están contribuyendo a ese proceso descrito, puesto que cada lectura genera en sí misma una fabulación o un proceso imaginario partiendo del primero.

En ese discurso de sujeción podemos distinguir una serie de elementos que componen la retórica del viaje y que pueden variar según la estrategia de cada autor. Entre estas Chole Chard cita algunas en su libro sobre el *grand tour*: *la comparación simétrica* (por la cual se opone el lugar de origen frente al territorio explorado), *la incomparabilidad* (el objeto de atención no tiene parangón), *la metonimia gastronómica* (descripción de un lugar por sus alimentos), *la profusión y el exceso...* entre otros, como parte de un proceso general de intensificación⁶. Estos recursos indican una repetición de estrategias en los elementos que componen el viaje en relación al vampiro y no solo en el caso del relato de William Polidori -*The Vampyre* - que se centra en un *grand tour* sino también en otras ficciones, especialmente en *Dracula* (1897) donde veremos ejemplos particulares de cada caso más adelante.

Los relatos de viajes han sido utilizados de manera interesada desde varios géneros, como fuente de la que obtener escenarios y atmósferas. Por medio de recursos como los citados por Chloe Chard, y otros específicos de cada uno, se somete el lugar a las necesidades sensacionalistas del relato.

⁵ Véase [1] «Between legend and reality» y [2] «Myth or Reality».

⁶ CHARD, óp. cit.

Frecuentemente el autor se apropia exclusivamente de los elementos más interesantes, y deja de lado los más tediosos; aunque estos últimos puedan aclarar más sobre la supuesta realidad de ese viaje⁷. Pero el viaje, en su vertiente más popular y en la que nos interesa con respecto al vampiro, es un viaje dominado por las sensaciones, no por las cifras y descripciones supuestamente objetivas. Por lo general los periplos que interesan al público en la ficción son como el de Harker, y opuestos al que realiza el conde Drácula en la novela de Stoker. El conde no lee novelas de aventureros en la Inglaterra victoriana, sino que va a estudiar almanaques con cifras y otros datos, horarios de trenes, mapas e idiomas. En claro contraste con el personaje de Jonathan Harker que lee sobre las gentes, supersticiones, gastronomía o consulta mapas imprecisos. Los dos representan dos viajeros muy diferentes: Harker viaja como un turista (a pesar de que viaja por negocios) y Drácula es el viajero que quiere pasar desapercibido, conocer la lengua del país y dominarla a la perfección para que nadie le señale como un extranjero. Drácula es una especie de embajador del más allá como otros monstruos, o quizás un espía⁸.

Los autores de la ficción van a buscar intencionadamente destacar los aspectos más efectistas, precisamente los que transforman un viaje cualquiera en una aventura. Para llevar a cabo este objetivo con eficacia toman de los libros de viaje exclusivamente los elementos que favorecen la acción del relato, los acontecimientos cargados de violencia, anécdotas extravagantes, historias del pasado, etc. La literatura de viaje influye a la ficción de manera selectiva, así ocurre en la novela de Bram Stoker y en el resto de relatos de vampiros que recogen la misma herencia de la literatura de viaje del XIX. De hecho, podemos considerar al vampiro como el propio elemento sensacionalista de ese viaje y

⁷ PAUL FEVAL en la sátira *La Ciudad Vampiro* (1873), que tiene como protagonista a la propia escritora de novelas góticas Ann Radcliffe, se burla precisamente de estas convenciones diciendo: «Tampoco le gustó nunca a Ann [Radcliffe] hacer la menor referencia al dinero o a los gastos. Sobre ambos (...) podrán creer lo que quieran. Solo sé que el viaje fue largo y que en él se dieron los obstáculos más extraordinarios. Constantemente se vio forzada a gastar dinero. ¿De dónde lo sacaba? No lo sé, y me desentiendo por completo de esta respuesta. Lo cierto es que pagaba al contado, y que regresó al redil sin haber dejado atrás la menor deuda de nada» Valdemar, Madrid 1998, p. 44-45.

⁸ En *Dracula* (1897) podemos apreciar varios elementos que recuerdan a las novelas de espías, entre los que destaca la investigación y persecución en la ciudad.

uno de los principales objetivos turísticos de Transilvania. Así al menos sucede hoy en día cuando en la publicidad de los diarios seguimos encontrando la oferta de un viaje a Rumanía como a «un lugar fuera del tiempo»⁹. [4]

Este fenómeno sensacionalista podría ser comparado con el protagonismo de los bandidos en los viajes a la España decimonónica, o piratas en las aventuras marinas. Lo que era el relato de una anécdota escabrosa, el asalto de los bandidos al viajero, se convierte en un motivo central, debido precisamente al interés que suscita ese encuentro como terror-arte. Como resultado final tendríamos una narrativa centrada en personajes como bandidos, piratas o vampiros extraída del relato de la experiencia del viaje. En *Dracula* a esto se añaden otras preguntas como ¿qué ocurriría si al volver del viaje el vampiro-extranjero regresara con nosotros? El viaje puede transformar al viajero, por muchos prejuicios con los que se viaja, pero la cuestión es ¿qué ocurriría si esos cambios se materializaran en una nueva forma monstruosa?

Es interesante destacar dentro de este proceso que una importante contaminación también se ha producido a la inversa. Es decir, viajes literarios, a veces completamente fantásticos, han propiciado cantidad de viajes *reales*. La novela cambia entonces la forma de ver del viajero, que lee los acontecimientos condicionado por sus lecturas de ficción. El colmo de este proceso de reelaboración es que aquellos viajes realizados a partir de la novela generan a su vez una nueva literatura, reiniciándose así el proceso y poniendo de manifiesto un continuo sistema de reciclaje de las imágenes.

Un ejemplo de esto en relación al vampiro sería el libro *Tras los pasos de Dracula*, de Fernando Martínez Laínez («Premio Grandes Viajeros 2001») ¹⁰. [3]

⁹ Véase [4]. Describe como un lugar fuera del tiempo, «timeless Romania», así como aún relativamente por descubrir: «relatively undiscovered by tourist».

¹⁰ El libro de Martínez Lainez deja ver ya desde el título la influencia del trabajo de RAYMOND MACNALLY y RADU FLORESCU *In Search of Dracula* [En busca de Dracula] (1972) publicado en formato libro y más tarde como un documental de la BBC. MacNally y Florescu insistieron en la relación del personaje de la novela de Stoker y el príncipe valaco Vlad Tepes, idea que FRANCIS FORD COPPOLA consolidará entre el público general a través de su versión *Bram Stoker's Dracula*. A pesar de que la relación es lateral, como varios estudiosos de la obra han demostrado, se ha convertido desde entonces en un tema muy conocido pasando a formar una parte fundamental del entramado textual Drácula. Como parte de este crecimiento textual podemos incluir el reciente y pretendido *Best Seller* de ELISABETH KOSTOBA *La Historiadora*.

En este libro el autor relata un viaje por Rumania buscando «la pervivencia del mítico Vlad Tepes “el empalador”» y «acompañado del Drácula de Stoker»¹¹. En este caso podemos decir que lo que ha propiciado el viaje y la creación del libro *Tras los pasos de Drácula* ha sido un viaje literario *Dracula*, que a su vez se ha basado en otros relatos de viajes. El propio Stoker nunca viajó a Transilvania; utilizó una serie de libros decimonónicos, y es interesante ver como en ellos se deja notar ya una clara influencia de la novela gótica. La cadena de contaminaciones, y el viaje de las imágenes, van y vuelven en un interminable juego de reflejos distorsionados. De los primeros viajeros y noticias del Este, a la novela gótica, y desde ahí de vuelta a una nueva generación de viajeros, que llevan en la maleta toda una serie de prejuicios e imágenes góticas. Una serie de obras va a servir a Bram Stoker para construir el viaje de Harker y la tierra del conde. A su vez *Dracula* propiciará libros como el de Martínez Lainez y otras obras similares... y así en un continuo eco.

Es como si al realizar esos viajes la mirada estuviera ya empañada por las novelas, y los viajeros solo fueran capaces de advertir lo que ya conocen, del modo que se lo han descrito y lo habían imaginado. De igual modo que Don Quijote ve gigantes donde quiere verlos, en su afán por vivir una aventura de caballerías durante su viaje manchego, los lectores de la novela gótica que viajaron a las tierras descritas terminan por ver esos lugares a través de esas mismas novelas. Ese mismo proceso es a su vez descrito en otros relatos como ocurre en la obra póstuma de Jane Austen (1775-1817) *Northanger Abbey* (1818). En esta parodia de la novela gótica, la protagonista Catherine Morland lleva una vida común y, sin embargo, cree vivir enredada en la trama de una novela durante un viaje vacacional. Catherine está especialmente obsesionada con la novela de Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolfo*, aludida constantemente como «Udolfo», y a través de esta reinterpreta su experiencia. En el caso del viaje de Catherine Morland el final de este fenómeno de distorsión llega tras los diferentes choques con la realidad, que desmienten los posibles indicios de una aventura de horror gótico. Sin embargo, la lectura gótica que hace de la

¹¹ Así se anuncia en la contraportada de la edición en Punto de lectura, Madrid 2001.

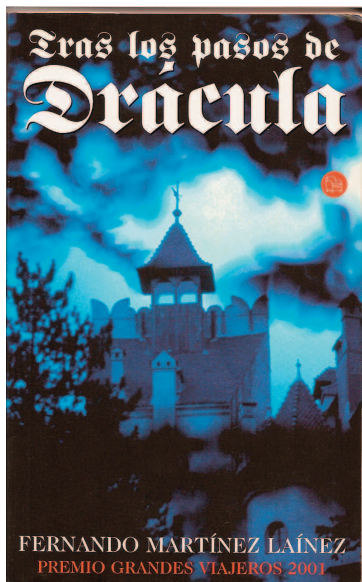
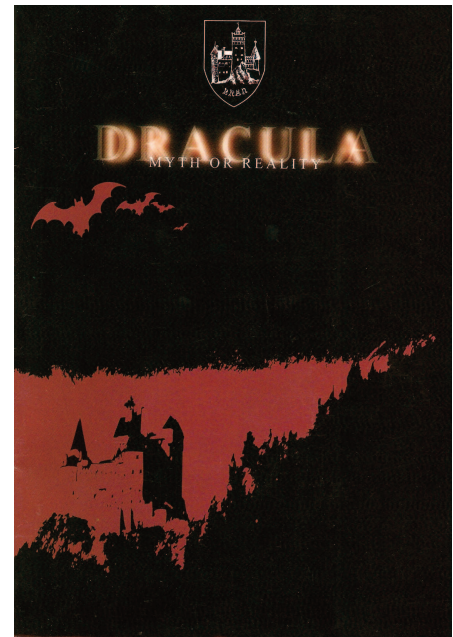
realidad, le permite salvar algunos de los obstáculos que se presentan en sus vacaciones, empezando por el aburrimiento. Lo interesante del relato es ver como la protagonista observa y enfrenta la vida desde la ficción¹². Agarrándose constantemente a ella y reelaborando su propia vida desde ese relato. De este modo la visión de Catherine Morland no es, según Martin Tropp, una debilidad (*weakness*) sino una habilidad (*strength*), y un apoyo no para huir de la realidad, sino para profundizarla¹³.

En el relato de John William Polidori *The Vampyre* (1819), que vemos a continuación, se narra un fenómeno de lectura de la realidad a través de la ficción muy parecido a lo que ocurre en *Northanger Abbey*, esta vez directamente asociada al vampiro. Sin embargo hay una diferencia importante con respecto a *Northanger Abbey* y es que la lectura que hace el protagonista de la realidad en términos de ficción va a ser una debilidad.

¹² En esta novela de J. AUSTEN encontramos sin duda ecos del Don Quijote de CERVANTES. En ambas, escritas en clave de parodia, su acción se sitúa en el presente y los protagonistas reinterpretan la realidad a través de ficciones ambientadas en un pasado medieval; novela gótica o novela de caballerías respectivamente.

¹³ «Her propensity to read life as if it were a tale of terror becomes a strength, not a weakness, and a key to understanding the continuing hold horror stories had on the imagination of an entire culture for the next century, and beyond» MARTIN TROPP, *Images of Fear. How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)* McFarland Classics, Carolina del Norte 1999 (1990) p. 13.

Realidad y ficción del viaje



The Guardian reader offer



**timeless
romania**

escorted group tour, **up to £200 off per couple**

10 days/9 nights from £845

Romania is an extraordinarily diverse country which is still relatively undiscovered by tourists. On this fascinating tour, explore the highlights including Transylvania's mighty fortified Saxon churches, southern Bucovina's exquisite painted monasteries, dramatic castles and palaces, medieval towns and the stunning natural landscape of the Carpathian Mountains.

Your tour begins in the town of Sinaia, set at the foot of the fir-clad Bucegi Mountains. Explore the magnificent German Renaissance-style palace and 'Dracula's Castle' at Bran and visit the medieval town of Brasov, best known for its beautiful baroque square.

Continue north through the eastern Carpathians and take in the spectacular painted monasteries, which are amongst Europe's greatest artistic monuments. Finally, travel through the Borgo Pass to the beautifully preserved medieval town of Sighisoara and the historic town of Sibiu before you return to Bucharest and then London.

4

1-2. Folletos turísticos adquiridos en Transilvania en 2007 y 2005 / 3. Portada del libro de Fernando Martínez Laínez Tras los pasos de Dracula (2001) / 4. Recorte de prensa en The Guardian el 2 de febrero de 2005

1.2 - EL VIAJE DE LORD RUTHVEN

Vampirismo y *grand tour*

Solo un año después de la publicación de *Northanger Abbey* nos encontramos con uno de los primeros relatos de vampiros en las letras británicas, *The Vampyre* (1819) de John William Polidori. Fue una novela elaborada a partir de un fragmento relatado en Villa Diodati por Lord Byron; durante el famoso encuentro en el que también participaron Mary Wollstonecraft y Percy B. Shelley en 1818, y por eso en parte se atribuyó a este la autoría. [5] En aquel encuentro también se gestó la historia que daría pie a la novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley¹⁴.

Veamos brevemente su argumento. Aubrey es un joven huérfano que frecuenta los salones londinenses. En una de estas reuniones conoce a Lord Ruthven (el vampiro de esta historia), un individuo misterioso que parece traer la desgracia a todo aquel que frecuenta su compañía. Aubrey sin embargo no

¹⁴ Parte del atractivo de este primer vampiro seductor venía proyectado precisamente por el contexto mediático más que por el relato en sí. *The Vampyre* fue publicado en 1819 atribuyendo erróneamente su autoría a Lord Byron. Se dice que Lord Byron durante la conocida velada en Villa Diodati, un año antes, había relatado un fragmento en el que se narraba la historia de un joven que llevaba a cabo un viaje hasta Turquía junto con un noble de mayor edad. Este moría al final y parece que iba a resucitar un mes más tarde, ahí terminaba el fragmento. Cuando se publicó *The Vampyre* supuestamente el autor era Byron. Byron se apresuró a desmentir la autoría de este relato que en realidad pertenecía a J.W. Polidori, quién había sido durante algún tiempo su secretario personal y habría asistido a aquella velada en la que cada uno de los asistentes habría de contar una historia de terror, junto Percy B. Shelley y Mary Wollstonecraft (Shelley más tarde) precisamente durante un *grand tour*. Polidori se habría inspirado en este fragmento para realizar su sátira. A pesar de los desmentidos, durante algún tiempo se mantuvo esta falsa atribución, aumentando enormemente la fama del relato. Algunos editores mantuvieron la confusión de manera interesada. Forma parte de la leyenda, aunque no se aportan pruebas concretas, que el propio Goethe afirmaba que era el mejor relato escrito por Lord Byron. De todo esto algunas cosas parecen claras. En primer lugar que el fragmento que se conserva de Lord Byron es anterior a *The Vampyre* y en el que hay una trama muy parecida. *The Vampyre* fue inspiración del otro, sin embargo en el fragmento de Byron no se menciona para nada el vampirismo. Byron lo publicó después de la falsa atribución precisamente para aclarar el malentendido. En segundo lugar el personaje de Lord Ruthven hace alusión a Clarence de Ruthven (Lord Glernavon) personaje de la novela de Caroline Lamb, ex-amante desechada de Lord Byron, cuyo personaje hacía clara referencia al propio Byron y por lo tanto en el relato de Polidori la alusión a Byron como vampiro parece clara. El fragmento de Byron se puede encontrar bajo el título «Fragment of a novel» en el volumen *The Penguin Book of Vampire Stories* editado por ALAN RYAN, óp. cit. pp. 1-6 y un relato detallado de la velada en Villa Diodati en CHRISTOPHER FRAYLING *Nightmare. The Birth of Horror*, BBC Books, Londres 1996, p. 13 y ss.

repara en este aspecto siniestro, le admira y le propone embarcarse con él en un *grand tour*, imprescindible para su formación; Lord Ruthven acepta. A lo largo del viaje Aubrey va descubriendo la naturaleza cruel de su acompañante que arruina a todo aquel a quien se aproxima. Tras ver las malas intenciones de Ruthven con respecto a una joven muchacha a la que quiere llevar a la perdición Aubrey desbarata los planes del vampiro avisando a la familia, separándose a continuación de la compañía de Ruthven. El viaje continúa por Grecia y Aubrey conoce a Ianthe, una joven de la que parece enamorarse. Sin embargo Ianthe muere por la mordedura del vampiro en circunstancias oscuras. Aubrey enferma de tristeza sin saber que el monstruo es Lord Ruthven, que reaparece para asistirle en su enfermedad. El joven se reconcilia y sigue el viaje con él. Después de este reencuentro serán emboscados por un grupo de bandidos y Lord Ruthven muere. Antes de morir Aubrey le concede un juramento por el cual no dirá nada sobre él y sus crímenes en un año y un día. Tras fallecer, Aubrey descubre que Ruthven era el vampiro y asesino de Ianthe, pero le cree muerto definitivamente. Aubrey regresa a Londres. En Londres reaparece Lord Ruthven en los salones, Aubrey observa con horror que ha regresado de la muerte, sin embargo su juramento le impide decir nada sobre su naturaleza. La hermana de Aubrey decide contraer matrimonio y el novio no es otro que el vampiro. Aubrey intenta detener la boda como puede, pero le toman por loco, debido a su estado de tensión y su juramento que le impide desvelar que Ruthven es un vampiro. La boda se lleva a cabo y la hermana de Aubrey muere en manos del monstruo, solo entonces termina el plazo del juramento, ya demasiado tarde para salvarla.

El viaje es el elemento central de este relato en torno al cual se suceden los acontecimientos. Aunque no se dice con todas las palabras se hace evidente que el viaje que realizan es un *grand tour*: «it was time for him to perform the tour, which for many generations has been thought necessary to enable the young to take some rapid steps in the career of vice towards putting themselves upon an equality with the aged»¹⁵.

¹⁵ POLIDORI, en ALAN RYAN (ed.) óp. cit. p. 9.

El *grand tour* tenía una función educativa para muchos jóvenes, no solo en un sentido cultural sino también como una prueba de madurez y de iniciación en el vicio, tal y como ironiza Polidori en la narración. El *grand tour* era a menudo llevado a cabo por un joven (el sujeto a formar) y un mentor, que era el encargado de enseñar al joven y guiarlo en esta iniciación, en la cultura y en la vida. El relato de Polidori presenta a este mentor como un vampiro, un guía que intenta introducir al alumno en la maestría del vicio, aunque Aubrey como personaje inocente ve monstruosidades en los actos de Ruthven e intenta alejarse de él.

Aubrey comienza este viaje condicionado por la ficción, del mismo modo que Catherine Morlan o Don Quijote, y proyecta sobre su compañero lo que el quiere ver, apareciendo ante sus ojos como un «héroe de novela»¹⁶. Ambos ejemplos, *Northanger Abbey* y *The Vampyre*, constatan la conciencia por parte de dos novelistas del primer tercio del XIX de la influencia de la ficción en la manera de enfrentar la vida. Sin embargo, entre uno y otro hay una importante diferencia, y es que en el caso de *The Vampyre* la visión novelesca llevará al protagonista a la perdición. El grave error de Aubrey no es leer la realidad desde la ficción, sino que el protagonista confunde el género de la novela que vive; si en vez de ver a Lord Ruthven como un héroe de novela desde el principio, lo hubiera tomado por un Montoni o Ambrosio¹⁷, como ocurre en el caso de Catherine Morland, el vampiro probablemente no se habría salido con la suya. En su caso la realidad no desmiente el horror de la imaginación, sino que el inocente Aubrey descubre que el protagonista de la novela de su fantasía no era un héroe, como pensó al principio, sino un villano vampiro. Su error no es creer que se trata de una novela en la realidad, sino que dentro de la novela se equivoca al etiquetar a un personaje¹⁸. Aubrey representa un estereotipo de

¹⁶ «hi soon formed this object into the *hero of a romance*, and determined to observe the offspring of his fancy, rather than the person before him» JOHN POLIDORI, «The Vampyre» *ibíd.* p. 8.

¹⁷ Nombres de los antagonistas de las novelas góticas *The Mysteries of Udolfo* de ANNE RADCLIFFE y *The Monk* de MATHEW G. LEWIS respectivamente.

¹⁸ En la parte final de esta tesis veremos un mecanismo muy cercano al que se presenta aquí en la ficción, se trata de la presentación de personajes públicos a modo de vampiros. De este modo se invita a leer la vida pública como una novela gótica intentando condicionar la visión del consumidor de estas imágenes.

candidez e inexperiencia, ya que confunde al propio diablo con todo lo contrario. Su visión de la realidad está totalmente distorsionada por la fantasía: «He thought, in fine, that the dreams of poets were the realities of life (...) he cultivated more his imagination than his judgment»¹⁹.

En este caso el proceso de distorsión es una lacra para el personaje, antes que una habilidad para afrontarla, como sucede en *Northanger Abbey*. Nos interesa, sin embargo, el despertar de Aubrey. La realidad, al igual que en la novela de Austen juega un papel determinante en ese despertar que paradójicamente se asemeja a la peor pesadilla. El vampiro no es aquí el representante de un mundo de fantasía, o un pasado, sino una terrible realidad presente. El vampiro encarna la crudeza *del vicio* y su crueldad. *The Vampyre* es la historia de un desengaño, en la que un joven de visión novelesca descubre que su héroe de novela es un vampiro. Este relato muestra un cierto escepticismo hacia el mundo de fantasía, y especialmente hacia la idea de héroe que en este caso señala a Byron. Bastantes indicios refuerzan las lecturas que han visto en este relato la enemistad surgida entre Polidori y Lord Byron, identificando a este último con el vampiro Ruthven. Esta posible relación entre la ficción y los problemas personales de Polidori y Byron inciden en esa actitud de desengaño y de algún modo introduce una actitud realista. El vampiro, a pesar de su naturaleza quimérica, tiene más que ver con esa cruel realidad que con las fantasías de la ficción. El monstruo no es aquí el representante de un mundo fantástico sino todo lo contrario, a pesar de que permanecemos en un marco de ficción.

En *The Vampyre*, al igual que en *Dracula* (1897), y en *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), el viaje forma parte de un proceso de conocimiento o descubrimiento. La diferencia con *Dracula* es que aquí el viajero no trae al vampiro desde el Este, como veremos en «narrativas de invasión», sino que viaja con él desde el principio. El viaje es el medio de desvelar su identidad monstruosa, la verdadera naturaleza de algo conocido: el héroe se transforma en monstruo a través de la convivencia. El conocimiento en *The*

¹⁹ POLIDORI, óp. cit. p. 8.

Vampyre tiene más que ver con el descubrimiento de la realidad (pesadillesca) frente a la imaginación (novelesca), que domina la visión de Aubrey, que con el descubrimiento de una realidad oculta. Aubrey descubre, desde su experiencia propia, que la realidad se entiende más adecuadamente desde la estética de la pesadilla que desde el puro romance.

El viaje aquí también está relacionado con la pérdida de la inocencia, la de Aubrey, que vive en un mundo en el que la miseria es solo un motivo pintoresco y en el que el mundo rural es solo un motivo pictórico más, un escenario²⁰. Este despertar de Aubrey viene propiciado por la crueldad sistemática de Ruthven que arruina las vidas de todos aquellos que se cruzan en su camino. En este *grand tour* la madurez de Aubrey pasará por ver como muere Ianthe, a la que conoce en Grecia (la cuna, la infancia de la civilización como lugar de pureza), y que representa su propio idealismo. Más tarde, con la muerte de su hermana, Aubrey es iniciado definitivamente a través del dolor de la pérdida de seres queridos. Pérdidas a la que asiste como espectador, igual que asiste como espectador a lo largo del viaje a las fechorías de Ruthven, hasta que finalmente intenta actuar, pero ya es tarde. La lentitud en descubrir la naturaleza de su acompañante diabólico tiene por lo tanto mucho que ver con sus desgracias. *The Vampyre* es una prevención contra el mundo ideal novelesco y contra los embelesos del héroe byroniano.

Geográficamente el viaje se mueve entre Londres y Grecia, pasando primero por las grandes capitales europeas, llegando a Italia (se cita Roma y Nápoles) y hasta Grecia. Un trayecto bastante común en el Gran Tour y que coincide con esa búsqueda de las raíces de la cultura (o su ideal). El único acto sobrenatural, la resurrección de Lord Ruthven, se produce precisamente en ese territorio. Como parte de la recuperación de Grecia, desde la actitud neoclásica, se había asociado durante esta época la Grecia actual con la Grecia clásica, y se pensaba que todavía era posible encontrar junto con los restos arquitectónicos la pureza y la inocencia en sus habitantes. Los valores de la antigüedad habrían

²⁰ «he thought that the misery of a cottage merely consisted in the vesting of clothes, which were as warm, but which were better adapted to the painter's eye by their irregular folds and various coloured patches» *ibíd.* p. 8.

pervivido en sus gentes, que permanecen aisladas de la sofisticación moderna. Aubrey cree en la inocencia y la bondad del ser humano (quizá en esto hay una cierta ironía con respecto a las ideas de Rousseau) y precisamente encuentra (o cree encontrar) a ese personaje puro e inocente en Grecia, en Ianthe. Ella se pasea junto a él entre las ruinas y le hace olvidar todas las antigüedades. Ianthe es la encarnación de la inocencia en el mundo clásico. Ianthe hace parecer a Aubrey un incrédulo, puesto que este no cree en sus historias de vampiros²¹.

Progresivamente Aubrey va viendo en Ruthven la verdad, todo el que se relaciona con él es llevado a la miseria moral, económica, sexual e incluso vital. Su naturaleza es similar a la de un demonio. El vampiro, tal y como se presenta en este relato, revela una estrecha relación con la demonología del cristianismo y la tradición literaria del demonio, antes incluso que con el recientemente establecido folclore del vampiro que se deduce del caso Paul – aunque *The Vampyre* contribuirá a la creación de un nuevo folclore. Lo interesante es que aquí el vampiro representa el peligro del presente oculto tras esa idea de regreso al pasado puesta tan de moda en el romanticismo. Es cierto que el personaje vuelve de la tumba, y es reconocido como un vampiro, sin embargo su aspecto elegante, su *modus operandi* seduciendo, animando al juego e induciendo al vicio tiene más que ver con el estereotipo de un «diablo social» moderno que con una amenaza del pasado o un vecino reviviente. La amenaza, para causar efecto, ha de reflejar inquietudes contemporáneas, de ahí que el Mal en la ficción siempre este mucho más actualizado que las bondades eternas.

The Vampyre es uno de los primeros relatos del vampiro, es el momento en que se configura a este dentro de la ficción y muestra una clara actualidad, empezando por la atribución malintencionada de su autoría a Byron. El vampiro recogido en noticias de prensa y eruditas colecciones era poco operativo a la hora de llevar a cabo la trama de un relato, era una criatura hasta

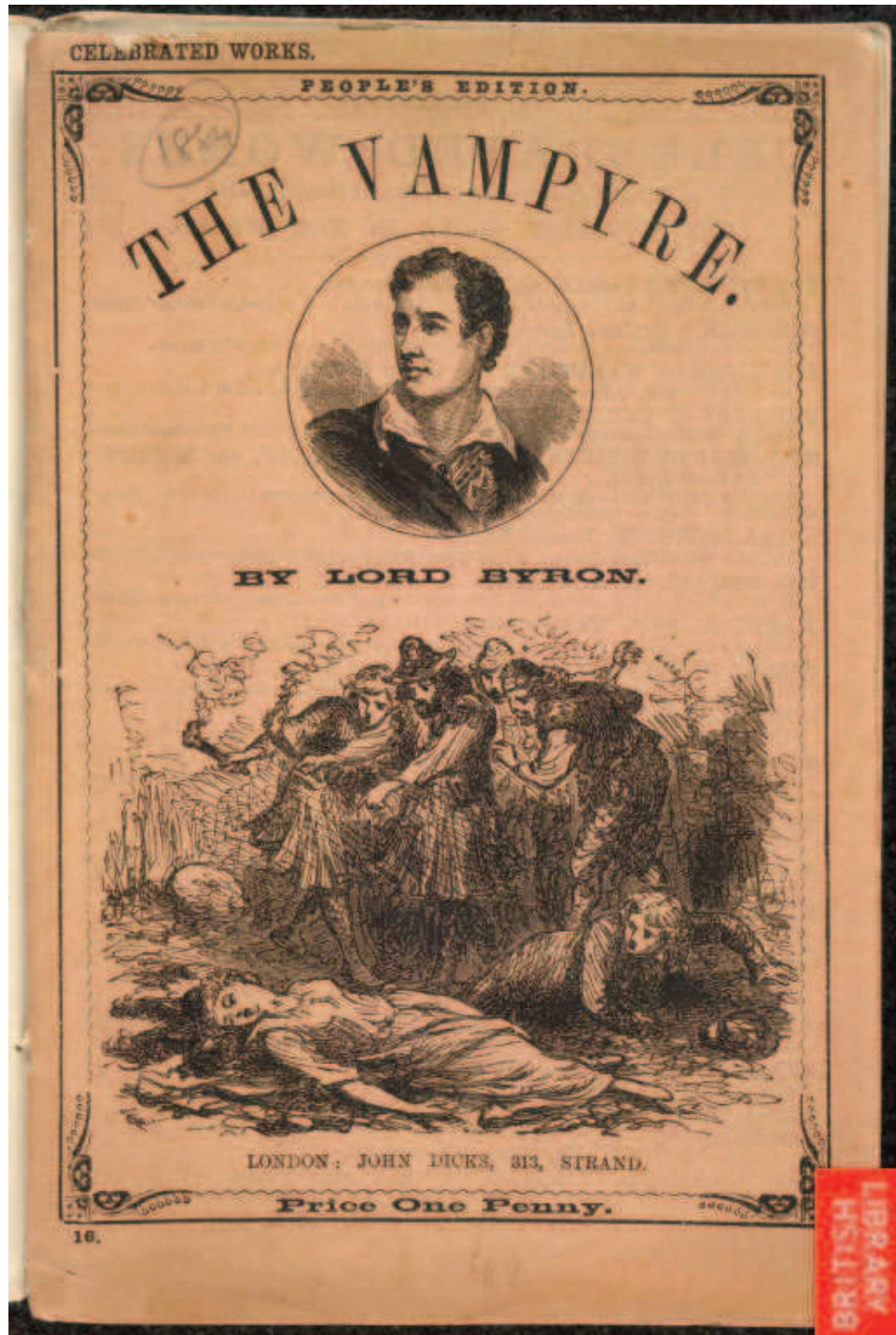
²¹ Estas escena, escrita en 1819 y que podríamos titular «el turista incrédulo», la veremos repetida más tarde en *Dracula* y después a lo largo de muchas versiones cinematográficas. Aubrey se propone hacer una excursión al bosque, igual que Harker al castillo de Drácula, Ianthe y su familia le previenen de los posibles vampiros que puede encontrar en ese bosque, prevenciones a las que no presta atención encontrándose más tarde con el vampiro al hacerse de noche.

cierto punto simple y cuyas acciones están únicamente orientadas a atacar a los vivos. Por eso es tan importante la integración del personaje de Ruthven en el mundo social contemporáneo. Al igual que en el teatro, la monstruosidad física de los personajes no facilita la interacción. Sin embargo la imagen seductora del vampiro que presenta Lord Ruthven, y que se hace eco directamente de la imagen proyectada por Lord Byron, representa el origen del estereotipo del vampiro por excelencia, tiene más posibilidades narrativas y atractivo intrínseco.

En definitiva, el relato de Polidori, aun introduciendo el elemento fantástico a través del vampiro, presenta un viaje de conocimiento y formación donde el monstruo de ficción representa el peligro real de la visión novelesca antes que una amenaza imposible. Veamos ahora los viajes y estereotipos que continúan este diálogo entre el espacio real y la geografía imaginaria partiendo de *Dracula*-novela y hacia Dracula-texto.

The Vampyre

5



1. The Vampyre (1818) de John William Polidory en una de las ediciones atribuidas a Lord Byron, British Library

1.3 – LOS VIAJES DE DRACULA

«...one of the most fascinating aspects of his fiction lies in its journeys»

David Glover²²

La novela *Dracula* (1897) está construida a partir de diversos movimientos entre los que encontramos varios viajes de ida y vuelta entre Transilvania y Londres. Viajes que por su condición de nexos, permiten conectar las diferentes atmósferas en que se divide la novela. Más allá de la necesidad de establecer una transición entre las localizaciones, los viajes en *Dracula*, tienen importancia, como un medio de confrontación. La novela podría ser entendida como el continuo diálogo entre dos lugares opuestos: Inglaterra y Transilvania, Londres y el castillo de Drácula, pero también entre la vida y la muerte, Oriente y Occidente, legalidad e ilegalidad, vejez y juventud, pasado y presente...etc. *Dracula* es una novela de opuestos y el viaje, en sus idas y venidas, ocupa el lugar de esos argumentos enfrentados. Un diálogo imaginario que finalmente está inmerso en un mismo discurso.

De las narrativas de viaje presentes en la novela de Stoker, destacan varios elementos como referencia para la creación de estereotipos. Pero no todos los elementos fundamentales del viaje del vampiro, ni de la construcción textual de Drácula, proceden de la novela de *Dracula*, conviene insistir, algunos de estos viajes se han desarrollado y consolidado en estereotipos a partir de ficciones posteriores, enlazando con otras versiones que podemos ya incluir dentro de las postmodernas.

El viaje de Harker (de Londres a Transilvania) ocupa la primera parte del libro y se ha convertido en uno de los estereotipos más extendidos, por eso lo trataremos en detalle. Es la parte donde el elemento gótico está más presente, y a la que Bram Stoker dedicó más trabajo de documentación. Difundido a través de las numerosas versiones cinematográficas, que rara vez omiten esta parte, el

²² DAVID GLOVER, *Vampires Mummies and Lliberals*, Duke University Press, Durham and London 1996, p. 26.

viaje de Harker es un viaje de conocimiento y presentación del monstruo, o reconocimiento, ya que Harker viaja con una serie de ideas previas de lo que va a encontrar. También es, para su protagonista un descenso a los infiernos. Allí descubre un lugar desconocido y la criatura que lo habita²³. Una de las reglas normalmente asociada al vampiro, popularizada como folclore precisante desde *Dracula*, es que el vampiro no puede entrar en una casa a menos que sea invitado. El viaje de ida a Transilvania puede considerarse como la invitación o el descubrimiento del conde.

Pero en *Dracula* hay otros viajes, por ejemplo el que hace el vampiro desde Transilvania a Londres. Un viaje en sentido inverso al de Harker. Un traslado en barco del que tenemos noticias a través del cuaderno de bitácora del capitán, recogido en la ficción como un recorte del periódico del *Dayligrath* en el capítulo VII²⁴. Es un viaje de aproximación del peligro, cargado de misterio y muertes. Este viaje se ha hecho memorable especialmente de *Nosferatu* (1922), a partir de las imágenes más conocidas de esta versión no autorizada. Es difícil recordar con detalle el viaje de Drácula en la novela, pero es inolvidable en el filme de Murnau. Este sería un ejemplo de como ciertas imágenes de Drácula-texto se han hecho más populares en sus versiones posteriores que en la novela original. F. W. Murnau da mucha importancia a este viaje insistiendo en la idea de liberación, a través de imágenes del barco en mar abierto, agua corriente etc. en contraste con las imágenes de contención, o incluso opresión que dominan el panorama del castillo. [6,7]

El monstruo escapa así de su lugar habitual, la jaula, y se acerca al cómodo observatorio que es Londres, donde las historias de vampiros son solo cuentos. Jugando con la ruptura de la distancia que tan importante es para el terror-arte. El viaje desde tierras transilvanas se ha relacionado con la «colonización inversa»²⁵, con la liberación de lo reprimido, y con la irrupción de lo primitivo en el mundo moderno. En definitiva lo que está aquí en juego

²³ Desconocido por el personaje que lo lleva a cabo pero no para el lector/espectador que lo consume que lo conoce a través de otras ficciones.

²⁴ STOKER, óp. cit. p. 81 y ss.

²⁵ Ver en este capítulo más adelante en 1.3.2 - «El viaje a Londres, narrativas de invasión», con las referencias al concepto acuñado por STEPHEN ARATA «reverse colonization».

no es solo la integridad del viajero, sino la propia civilización. La presencia del *extranjero* que desembarca, destaca el deleite que esta fantasía de destrucción produce. Más allá de la invasión, desde la versión de *Nosferatu*, podríamos interpretar este viaje con otros factores. La liberación de *Nosferatu* se presenta como la naturaleza desbordada, o una sexualidad desatada de su cripta oscura. Estableciendo una clara relación entre el monstruo amenaza-extranjera y amenaza-sexual. Este viaje, en *Nosferatu*, se oponía al viaje de Hutter (transposición de Harker) también de regreso. En un montaje paralelo sugería la ambivalencia de los sentimientos de Ellen (transposición de Mina) y sus presentimientos «¡Ya llega!» ¿Quién llega: Hutter (*el*) o *Nosferatu* (*ello*)? ...nos preguntamos.

Una vez encontramos al vampiro en tierra firme, asistimos a los continuos desplazamientos dentro del territorio. Desde Whitby²⁶, donde desembarca en primer lugar en la novela, se desplaza a Londres y dentro de la ciudad en diferentes localizaciones. Por parte de los cazavampiros se recorre esta como si de un laberinto se tratara, buscando pruebas y persiguiendo ataúdes en una especie de detectivesco viaje urbano. Drácula y la banda juegan al ratón y el gato. Asistimos a diferentes lugares típicamente góticos, pero ya en territorio británico, tales como la colina junto al cementerio y la abadía de Whitby (desde donde se pueden ver los naufragios sin correr peligro), el sanatorio para enfermos mentales del doctor Seward (un manicomio decimonónico), y la abadía de Carfax (el castillo del conde en Londres). De entre estos lugares en la novela el mirador de Whitby es muy sugestivo, describe un espacio real que conoció el propio Stoker. [9] Se trata del lugar perfecto para contemplar una escena sublime, como el naufragio del *Demeter* (el barco en el que viaja Drácula). El mismo lugar desde donde se puede disfrutar placenteramente de lo sublime del mar, se convierte en el lugar del horror, ya

²⁶ Es muy interesante constatar como Whitby, en la costa oeste de Inglaterra, se ha convertido hoy en día en un lugar de encuentro de la cultura gótica contemporánea. El espacio de la novela ha transformado así el espacio real. Bianualmente se realiza un encuentro masivo conocido como *Whitby Gothic Weekend* en esta localidad donde se desarrolla una parte de *Dracula*. La información relativa a este evento e historia se puede encontrar en la página oficial, señal de que ya está institucionalizado en cierta medida: <http://www.topmum.co.uk> (12-2006).

sin distancia entre el peligro y la contemplación. Es como si el vampiro saltara del barco (cosa que hace en forma de perro gigante o lobo) para ir corriendo a morder a aquellos que contemplaban la escena desde el palco natural²⁷. El mirador de Whitby tiene mucha importancia en la novela. Allí muere el viejo marinero Swales, aterrorizado y mordido por el lobo (Drácula en forma animal). También es el lugar donde Lucy es mordida por primera vez²⁸. El espacio de la contemplación se ha transformado entonces en el altar del sacrificio. De igual modo, desde otra escala y siguiendo esta metáfora de la contemplación, podemos decir que *Dracula* da un salto desde Transilvania al cómodo palco de Londres, transformando así un lugar de contemplación y un peligro lejano en padecimiento y amenaza inmediata. En la versión cinematográfica de *Dracula* (1931) el lugar donde se presenta el conde a sus víctimas por primera vez, es significativamente un palco de opera, jugando con la escena representada en el escenario y el horror que se presenta a sí mismo educadamente. [8] El personaje vampiro que debería estar en el escenario irrumpe inesperadamente en el espacio de la contemplación. En este sentido hoy en día no es extraño encontrar películas que basan el terror precisamente en la supresión de esa distancia mediática que permite lo sublime, y que representa la televisión. Si la televisión o la pantalla de cine es el mirador, desde el que contemplamos todos los horrores (atenuados precisamente por su mediación), el mayor peligro estará en que esas imágenes den un salto hacia adelante e invadan nuestras casas y nos toquen o muerdan. Con una intención parecida algunos artistas contemporáneos han experimentado con esa supresión de la distancia que caracteriza lo sublime²⁹.

Otro viaje importante en *Dracula* es la persecución por Europa, el periplo que lleva a cabo la banda cazavampiros al completo y que se corresponde con la

²⁷ Este desembarco del animal ha sido imaginado de forma más memorable en la versión de *Dracula* de 1979, en la que el vampiro en forma de lobo se presenta en toda su belleza y salvajismo. El conde es representado por un actor joven (Frank Langella) como un seductor que a su vez se transforma en bestia peligrosa, insistiendo en la dualidad belleza-peligro.

²⁸ STOKER, óp. cit. p. 94.

²⁹ Desde el accionismo vienés a Marina Abramovic. En obras tan distintas como las de Herman Nitsch o Abramovic a la supresión de la distancia mediática (al menos en las acciones originales) se suma la visión de la sangre como parte del horror, al situarse fuera de su circuito vital oculto.

caza del monstruo. En último lugar, tras cerrar el círculo en torno al vampiro, este huye de regreso a Transilvania y el grupo va tras él. Esta incursión en el territorio transilvano se representa como parte de una cacería. Tiene como destino Transilvania y el castillo de Drácula, igual que el viaje de Harker, sin embargo, su significado y sus características son bien distintas. No se trata de un viaje de conocimiento, ni de de negocios, sino una persecución a vida o muerte. Un momento de tensión creciente, ya que si *la banda* no consigue atrapar al monstruo este podrá refugiarse en su castillo y recuperarse, y por supuesto *el tiempo esta de su parte*³⁰. Esta secuencia de persecución está muy bien construida en la versión de F. F. Coppola *Bram Stoker's Dracula* (1992), que la representa como si de una escena de un *western* se tratara, al estilo de John Ford, como indica el propio director³¹. De hecho, el personaje de Drácula, es a menudo señalado como un *forastero* (comparable con un indio o un cuatrero) que irrumpe en el territorio o amenaza la propia comunidad. Desde esta perspectiva la persecución de *western* no está en absoluto fuera de lugar. *Vampires* (1998) de John Carpenter desarrolla plenamente las posibilidades del *western* vampírico, en una película que llama la atención por el contraste imposible entre el Sol omnipresente (que caracteriza este género) y la destrucción de los vampiros por sus rayos [11,12]³².

Además de estos viajes obvios encontramos en la novela otra serie de viajes que podríamos denominar *vitales*, y que se refieren a fronteras significativas. El viaje de regreso desde la muerte, por ejemplo. En el caso de Lucy, la primera víctima del conde, tenemos un viaje de ida y vuelta, muere y

³⁰ «My revenge is just begun! I spread it over centuries, and time is on my side» STOKER, óp. Cit. (Norton ed.) p. 267.

³¹ Ver documental «Dracula, el hombre, el mito, la leyenda» sobre como se hizo la película incluido en el DVD original. Otras películas en las que el vampirismo se confunde con el *western* son *Billy the Kid vs. Dracula* (William Beaudine 1966) y *Vampiros* de JOHN CARPENTER (1998). Según DAVID J. SKAL las historias de vampiros y el *western* tienen en común la obsesión por el traspaso de las fronteras, geográficas y metafísicas. «both vampires stories and Westerns are about the obsession with the transcendence of boundaries, be they geographical or metaphysical», *V is for Vampire*, Robson Books, Londres 1996, p. 26.

³² A esta película continúan y a modo de secuelas *Vampires: Los muertos* de Tommy Lee Wallace (2002) con una estética parecida y *Vampires: The Turning* (T. L. Wallace 2005). Aunque en la última entrega la estética del *western* se pierde por completo si podemos establecer un cierto paralelismo entre los cuatreros del oeste y los moteros de rasgos orientales, vampiros en Kawasakis que forman el elenco de malvados en *The Turning*.

resucita. En este viaje Lucy va a sufrir una interesante transformación. Volverá más bella que nunca y sin embargo, según sus compañeros, vuelve diabólica y lasciva. Lucy es además la protagonista de viajes-paseos nocturnos, y digo viajes y no solo paseos porque Lucy llevará a cabo «un viaje astral» cuando es mordida por primera vez por el conde, así lo va a describir ella misma en su diario:

me pareció que mi alma salía de mi cuerpo y flotaba en el aire. Recuerdo que una de la veces el faro de poniente estaba justo debajo de mí; después, me vino una especie de sensación agónica, como de terremoto; y regresé, y tuve conciencia de que me estabas sacudiendo el cuerpo. Vi como me sacudías, antes de sentirlo.³³

Este viaje contado por Lucy es la única descripción de una mordedura de Drácula en palabras de una víctima, junto con los delirios sexuales de Harker cuando está a punto de ser mordido por las vampiras. ¿Produce la mordedura del vampiro una especie de viaje sexual-astral? En cualquier caso el viaje también implica en todas sus versiones un cierto cambio de ánimo. Cada viaje tiene detrás una motivación diferente, negocios, alimentación, salvación... El ataque del vampiro no se debe entender como un ataque puramente físico, no al menos en sus síntomas claramente psicológicos, ya que su mordedura produce un viaje o enajenación mental. El viaje desde la muerte es sin duda uno de los más representados por la ficción, desde *La Odisea* a nuestros días, precisamente por la imposibilidad de realizarse y en las ficciones del vampiro ocupa un lugar central. Criptas y cementerios funcionan aquí como portales entre el mundo de los vivos y el más allá. Espacios donde se dialoga con la muerte o incluso ventanas donde se enmarca su verdad.

Dracula no es el único generador de modelos de viaje que ha dado lugar a versiones vampíricas. Por ejemplo la mítica novela *On the Road* (1957) de Jack Kerouac y las *road movies* tienen también su paralelo vampírico en *Near Dark* (Kathryn Bigelow, 1987) [15] o *From Dusk Till Dawn* (Rodríguez y Tarantino, 1996). En la primera el grupo de vampiros viaja en una rulote destartalada con

³³ STOKER, óp. cit. p. 135.

las lunas tintadas. El protagonista es un «buen chico» recogido en una gasolinera y transformado en vampiro. En la segunda la acción principal se desarrolla en un club de carretera y de nuevo nos encontramos al grupo de moteros como un grupo de vampiros³⁴. Así mismo el viaje a Transilvania puede evolucionar en un viaje por el espacio en *Planet of the Vampire* (1965) de Mario Bava [13], trasladando al Otro-Monstruoso a miles de kilómetros, pero manteniendo un planteamiento parecido en el viaje al territorio desconocido. En otro caso vemos al vampiro que pasea por la ciudad reinterpretado como un *flâneur* ultraviolento, en un guiño que hace Kubrick en *Clockwork Orange* (1971) al vampiro [14]. Alex, personaje principal de *La naranja mecánica* se autorepresenta como un vampiro en sus fantasías, mientras escucha al «divino Ludwig Van». Lo interesante es el proceso por el cual la científica rehabilitación convierte a ese «vampiro» en víctima, a través de una brutal aplicación del condicionamiento de Pavlov dejando caer la pregunta ¿puede el vampiro, a pesar de su crueldad sin límites, ser tratado del mismo modo por sus víctimas y el sistema?

Tras haber enumerado y comentado brevemente los diferentes viajes que componen la novela de Bram Stoker y otras variaciones posteriores vamos a ver, a continuación, dos de estos viajes como estereotipos en detalle. El viaje de Harker a Transilvania como estereotipo del viaje hacia el lugar del horror («Into the Heart of Transilvania») y su opuesto, el viaje de Drácula hacia Londres como ejemplo de narrativa de la invasión. Veremos como algunas versiones de viajes han mejorado la imagen de la que surgen, convirtiéndose en referente fundamental a pesar de su posterioridad. Es así, a modo de fragmentos memorables, como se va construyendo la compleja imagen del vampiro (una imagen *frankensteiniana*). Sin embargo, junto con estas imágenes memorables

³⁴ El motivo de los vampiros como moteros no es exclusivo del cine. En *The Queen of the Damned* (1988), la tercera entrega de la saga *The Vampire Chronicles* de ANNE RICE lo encontramos ya: «Baby Jenks apretó su Harley hasta los cien por hora; el viento helaba sus blancas manos desnudas. Tenía catorce años el verano pasado, cuando se lo hicieron, o sea, cuando la convirtieron en una de los Muertos (...) Desde que salieron de Detroit, se lo había pasado bomba con la Banda del Colmillo; se alimentaban de los hombres que atrapaban en chiringuitos de carretera» *La Reina de los condenados*, Punto de Lectura, Madrid 2002, p. 63 y p. 66. Sobre la temática violenta y el terror en la carretera, al que los vampiros no son ajenos, se podría hablar extensamente. El apelativo «Ángeles del Infierno» deja ya ver algo de esta relación.

encontramos otra serie de repeticiones y variaciones cuyo papel es tan importante o más en la consolidación de los estereotipos en el imaginario, y también tendrán su lugar junto a esas imágenes canónicas. A menudo se hace mención a la construcción fragmentaria del sujeto, la fragilidad de la autoimagen reconstruida frente al espejo es señalada como indicio de la precariedad de la identidad del sujeto moderno, reconstruido a partir de la imagen unificada de los fragmentos de su cuerpo, ¿pero las imágenes de lo que no es su cuerpo? ¿No debemos estudiar ese imaginario también desde sus fragmentos unificados desde el imaginario del sujeto?

El palco



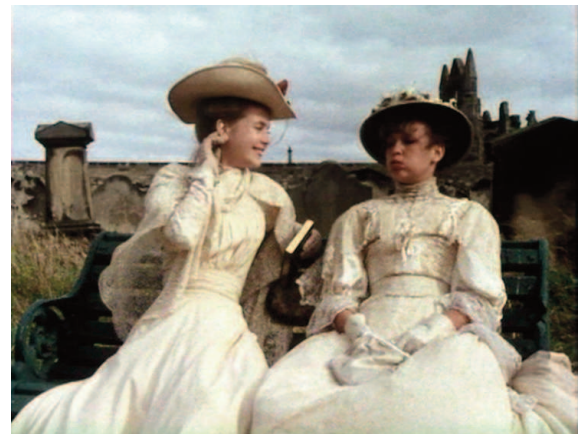
6



7



8



9

10

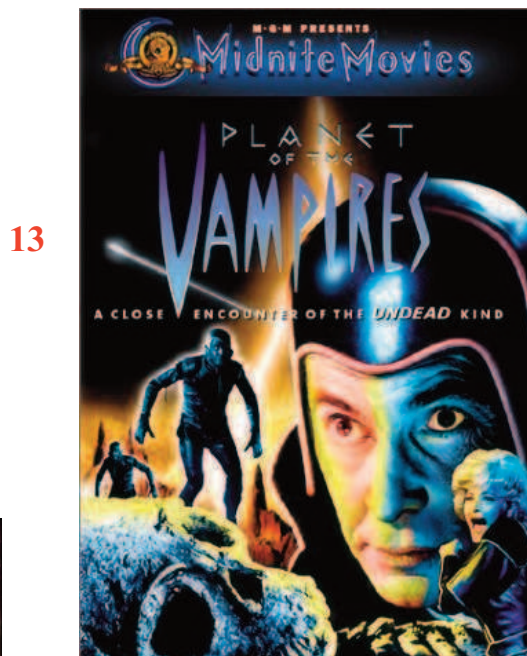
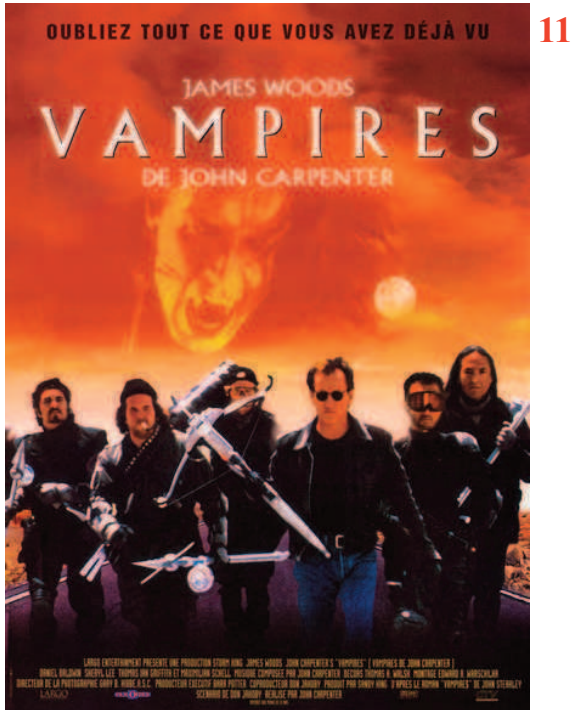


9b



6-7. Imágenes de contención y liberación en *Nosferatu* (1922) / 8. El conde irrumpe en el palco en *Dracula* (1931) / 9-9b. El mirador de Whitby, paisaje real del relato de ficción en la versión *Count Dracula* (Philippe Saville 1977) / 10. Llegada del barco con el vampiro a Whitby en *Bram Stoker's Dracula* (1992)

Lecturas alternativas del viaje



11 -12 Cartel e imagen promocional de Vampires (John Carpenter 1998) / 13. Imágen promocional de Planet of the the Vampires (Mario Bava 1965) / 14. Alex se imagina a sí mismo como vampiro en A Clockwork Orange (Stanley Kubrick 1971) / 15. Los vampiros viajan en auto-caravana en Near Dark (Katrbyn Bigelow1987)

1.3.1 - EL VIAJE DE HARKER

«Not only are these by far the best known chapters of *Dracula* – they reappeared in all the major screen adaptations – but they are also the chapters for which Bram Stoker did the most interesting research»

Christopher Frayling³⁵

El viaje de Harker y la estancia en Transilvania ocupan los cuatro primeros capítulos de la novela *Dracula*. Considerados a menudo como la parte más interesante, son al mismo tiempo los que contienen más elementos del vocabulario gótico. Precisamente por eso, esta parte va a ser una de las más versionadas entre las adaptaciones cinematográficas. El viaje en la novela está narrado desde el «diario personal de Jonathan Harker». Marcado por los comentarios personales; desde notas sobre las gentes que habitan Transilvania, la gastronomía, el paisaje, y lleno de comentarios sobre sus sensaciones, caracterizando el testimonio como claramente subjetivo. En un momento dado el propio protagonista dudará de los hechos que el mismo percibe. A través de testimonios personales la forma fragmentaria domina toda la novela. Estos fragmentos contribuyen a la creación de una cierta veracidad formal, pese a los elementos extraordinarios allí descritos³⁶. La supresión de la distancia, la proximidad de lo terrible, ocupa un lugar fundamental en el género del terror y esta veracidad forma parte de ese proceso de acercamiento.

Bram Stoker reclama ya desde el prefacio de *Dracula* la credibilidad del lector, asegurando que esos papeles son hechos probados («simples hechos»)³⁷. A pesar de lo cual reconoce, desde sus personajes, la dificultad para que alguien creyera su historia («no podríamos pedir a nadie que aceptase como verídica

³⁵ *Vampyres*. Lord Byron to Count Dracula, Faber and Faber, Londres y Nueva York 1991, p. 303.

³⁶ A menudo se atribuye esta forma a la influencia de WILKIE COLLINS (1824 -1889) y en especial a su novela *The Woman in White*. LEATHERDALE en *Dracula The Novel & the Legend* óp. cit. p. 83-4 o GLOVER en *Vampires, Mummies and Liberals*, óp. cit. p. 43 entre otros. Aparte de la bibliografía sobre Bram Stoker existe una breve publicación específica de KATHERINE HAYNES titulada *The Possible Influence of Wilkie Collins on Bram Stoker*, The Wilkie Collins Society, Londres (?) 1997.

³⁷ STOKER, óp. cit. p.9.

tan descabellada historia.»³⁸. Pero este comentario inicial está precisamente solicitando esa fe. La creencia en la existencia del vampiro es uno de los motivos comunes, y estereotipos temáticos, *dentro* de las historias de vampiros desde los comienzos³⁹, no algo que los rodea. Como dice Van Helsing en la propia novela, parte de la fuerza del monstruo reside en la duda de los sabios («en estos tiempos ilustrados en que los hombres no creen siquiera en lo que ven, la duda de los sabios sería lo que mayor fuerza le daría»)⁴⁰ o como afirma más directamente el mismo personaje en la versión teatral: su poder reside precisamente en que la gente no cree en su existencia («The strenght of the vampire is that people will not believe in him»)⁴¹. En un mundo fantástico el monstruo no es un personaje destacado, para que destaque esa monstruosidad es necesario un marco naturalista creíble, cercano, y a esto contribuyen los diarios, cartas, recortes y memorias que conforman *Dracula*, igual que en otras narrativas de vampiros⁴². A este contraste se suma la sensación de inmediatez en la que se insiste desde el primer párrafo, destacando la contemporaneidad de los testimonios («todos los escritos seleccionados son rigurosamente contemporáneos de los hechos»)⁴³. La utilización del efecto de veracidad y la contemporaneidad del relato son recursos que pueden considerarse como un tópico dentro del *terror-arte* y del subgénero vampírico, y tienen bastante importancia dentro de la descripción del viaje como proceso de acercamiento. En una novela homenaje a *Dracula*, como es *Salem's Lot* (1975) de Stephen

³⁸ Ibíd. p. 503.

³⁹ «Reports of vampire attacks, ever since the first from Central Europe in the 1730s, have debated questions of credulity, superstition and reason. Exploiting the gothic tone's creative uncertainty (...) vampire texts stage battles between reason and superstition» MARKMAN ELLIS, óp. cit. p. 161.

⁴⁰ STOKER, óp. cit. p. 427.

⁴¹ H. DEANE y J. L. BALDERSTON, *Dracula, the vampire play in three acts*, Samuel French, Nueva York 1960 (1927) p. 27.

⁴² En un sentido general Noel Carroll sugiere que la Ilustración podría haber proporcionado ese marco de normalidad necesario para la proliferación del terror-arte, y en este sentido, al menos con lo que respecta al vampiro, ahonda el presente trabajo. «Una hipótesis, pues, acerca de la correlación entre la Ilustración y la aparición del género de terror [léase en nuestro caso vampiro] es que este presuponía algo así como la visión científica de la Ilustración para generar el requerido sentido de violación de la naturaleza. Es decir, la Ilustración puso a disposición la clase de concepción de la naturaleza o la clase de cosmología necesaria para crear un sentido del terror » CARROLL óp. cit. p. 133.

⁴³ STOKER, óp. cit. p. 9.

King⁴⁴, su situación en un pueblo americano, y por lo tanto un lugar cercano a muchos de sus lectores, contribuye en buena parte a la construcción del terror inmediato. El protagonista no viaja a tierras lejanas, sino que regresa a su pueblo de origen donde se sitúa la casa de los Marsten y todos los miedos y recuerdos terribles de su infancia⁴⁵.

Cuando la distancia es mayor, el viaje funciona como el elemento de conexión entre el mundo normalizado y un lugar lejano donde todo es posible. La distancia del lugar visitado en la ficción incide en *lo posible* por el desconocimiento. El lector/espectador está en manos del relato. Se contraponen, por lo tanto, la distancia (del espacio) con la inmediatez (de la forma).

El lenguaje, como herramienta de asimilación de la experiencia del viaje, ocupa un lugar fundamental, tanto en el viaje real como en el de ficción. Acabamos de ver algunas de las estrategias de asimilación del viaje a propósito de la construcción del *grand tour*. Harker en la descripción de su viaje a Transilvania utiliza varios de los elementos mencionados por Chloe Chard. Desde la *comparación* («no existen de este país mapas comparables a los de nuestro servicio cartográfico»)⁴⁶, la *profusión* y el *exceso*, que se manifiestan en este caso por medio de la *enumeración* de los habitantes («En la población de Transilvania hay cuatro naciones distintas: los sajones en el sur, y mezclados con ellos los valacos, que son descendientes de los dacios; los magiares en el oeste, y los szelekelys en el este y el norte»)⁴⁷, la *metonimia gastronómica* a la que alude constantemente sobre todo en relación al *paprika* («Le pregunté al camarero y me dijo que se llama paprika hendl, y que como es el plato nacional,

⁴⁴ «Cuando concebí la novela de vampiros que luego acabaría convirtiéndose en *El misterio de Salem's Lot*, decidí que quería utilizar el libro parcialmente como una forma de homenaje literario (...) De modo que mi novela mantiene ciertas similitudes intencionadas con *Dracula*, de Bram Stoker, y al cabo de un tiempo empezó a parecerme que lo que estaba haciendo era jugar un interesante (...) partido de frontón literario» STEPHEN KING, *Danza Macabra*, Valdemar, Madrid 2006 (1980), p. 55.

⁴⁵ La casa de los Marsten, cuya situación domina el paisaje del pueblo, equivale al castillo de Drácula, un estereotipo sobre el que nos extenderemos en el presente capítulo.

⁴⁶ STOKER, óp. cit. p. 12.

⁴⁷ Ibíd.

podré tomarlo en cualquier lugar de los Cárpatos»)⁴⁸. Todos estos recursos contribuyen a la intensificación sensacionalista, pero al mismo tiempo forman parte de las estrategias que sirven para transformar el territorio en un objeto de consumo. Por medio de estas descripciones, basadas en lecturas anteriores, intenta aprender y dominar una experiencia utilizando el lenguaje. Sus prejuicios y las categorías permiten a Harker asimilar la experiencia en un primer momento, sin embargo poco a poco *se le va de las manos*, al discurrir por caminos totalmente ajenos a sus esquemas. Partiendo de sus ideas previas, puede que por la sugestión, el viajero va entrando en un terreno cada vez más difícil de dominar a través de la racionalización. Todas las lecturas en el Museo Británico no le han preparado para sufrir en sus propias carnes las experiencias terroríficas en las que se ve envuelto. Progresivamente va dejando de enumerar y describir las escenas pintorescas, y va entrando en un paisaje dominado por la experiencia sublime, difícil de someter a la razón. La experiencia placentera gracias a la distancia (el *delight* a que se refiere Burke) se va transformando en miedo, y en último extremo en terror, al no poder dominarse. Intentando controlarse en su diario, tras las primeras señales de peligro en el castillo, Harker teme perder el control de su imaginación («Permitidme ser prosaico en lo que se refiere a los hechos; esto me ayudará a resistir, y evitará que se desboque mi imaginación. De lo contrario estoy perdido»)⁴⁹. Después de la estancia en el castillo ya no será el mismo hasta que se une a *la banda* en persecución de sus temores. Es entonces cuando comienza a recuperar su carácter resolutivo, a través de la violencia y reforzado por la experiencia terrorífica⁵⁰.

⁴⁸ Ibid. p. 11.

⁴⁹ Ibid, p. 42.

⁵⁰ El personaje de Mina dice: «el esfuerzo ha influido beneficiosamente en él. Nunca se había mostrado tan decidido, tan fuerte, tan lleno de energía volcánica como ahora» ibíd. p. 301. Es interesante que utilice precisamente el término «energía volcánica» ya que más tarde el profesor Van Helsing intenta explicar los superpoderes del vampiro precisamente por la energía magnética que el volcán emana sobre la residencia del conde, ¿se ha producido aquí una transferencia de poderes magnéticos? El propio Stoker estaba interesado por los espectáculos de Mesmer y la utilización de lo que este llamaba «magnetismo animal». Prueba de ello es que el libro de STOKER *Famous Impostors* (1910) dedica un capítulo a Mesmer. Como veremos en el capítulo dedicado a la imagen específica del vampiro, el motivo del magnetismo animal y su

La introducción de elementos sensacionalistas toma protagonismo a medida que el viaje avanza. El viaje es, en sí mismo, un tópico dentro de la novela gótica llena de avatares, y el de Harker ocupa un lugar memorable dentro de toda una tradición. Los elementos del vocabulario gótico crean una atmósfera cada vez más opresiva, según el viaje profundiza en territorio transilvano. El desplazamiento facilita esta transición de forma natural, llenando el relato de montañas nevadas y pasos escarpados, lobos que aúllan y persiguen el coche de caballos, un cochero misterioso... cargando la experiencia de elementos sublimes, y alcanzando el punto máximo con la llegada al castillo. Es entonces cuando todo este peso se hará insostenible.

Como parte de estas estrategias de construcción del viaje, y en estrecha relación con el estereotipo del vampiro, debemos destacar la utilización del paisaje más allá de fines puramente estéticos. Las descripciones no son únicamente la traducción en palabras de la topografía de un país lejano, sino que transmiten un estado de ánimo o sensación. El paisaje exterior como reflejo del paisaje interior se convirtió en un lugar común desde el romanticismo, y dentro de la novela gótica, su «hermano siniestro»⁵¹, tiene mucha presencia. En el mundo del vampiro *Dracula* (1897) es un caso ejemplar, pero es quizá en la versión de Murnau *Nosferatu eine symphonie des grauens* (1822) donde el paisaje y la naturaleza que rodea al vampiro parecen formar parte de un todo con él. La progresiva inmersión en el paisaje natural por parte de Hutter (el equivalente a Harker) es al mismo tiempo un acercamiento al vampiro, en un proceso de introspección a través del territorio. Aquí es más pertinente aún si cabe la comparación con *Into the Heart of Darkness* (1898)⁵². En la novela de Joseph

versión evolucionada, el hipnotismo, juegan un papel fundamental, no solo temáticamente sino también iconográficamente a través de la mirada fija del vampiro.

⁵¹ Así lo ha denominado la Dra. VILLACANA PALOMO en más de una ocasión durante el curso *Clásicos de la ficción Gótica* (2005-2006), Departamento de Filología Inglesa, Facultad de Letras (UCM).

⁵² Esta comparación la sugiere DAVID GLOVER: «The English clerk Jonathan Harker's journey into Transylvania takes him into the heart of darkness in which miscegenation is deeply inscribed in the country's history as a battleground between the warring tribes of old, and between East and West» óp. cit. pp. 39-40. Por otra parte Francis Ford Coppola ha llevado a cabo adaptaciones de ambas obras en *Apocalypse Now* y en *Bram Stoker's Dracula*.

Conrad, escrita un año después de la publicación de *Dracula*⁵³, su personaje protagonistas Kurtz, al igual que Drácula, representa la esencia de lo salvaje. Ambos habrían formado parte de la elite social, personas de amplia formación, y hacia ellos viajan Harker y Marlow. Drácula y Kurtz son personajes cuyo salvajismo se funde con su entorno. En la novela de Stoker el vampiro cuenta como su familia luchó en las cruzadas por defender las fronteras con los turcos (el *mundo salvaje*) por no hablar de su situación vital limítrofe como no-muerto. Al igual que Kurtz, el conde Drácula de la novela fue enviado a un territorio hostil, con una misión oficial, y en esa misión en pleno *corazón de las tinieblas* termina por convertirse en la esencia personificada de ese territorio salvaje, del mismo modo que lo hace Kurtz. Un territorio en el que una vez fue un extranjero y del que ahora es dueño y señor. Lo amenazante de su regreso es el peligro de que pueda traer consigo, contagie, parte de ese salvajismo con el que está contaminado; la posibilidad de transformar la tierra patria en un lugar inhóspito parecido a la frontera. Los viajeros que acuden a aquel lugar para encontrarse con Drácula, o Kurtz, son fascinados, aterrorizados y definitivamente influidos por su contacto sublime.

¿Pero cómo es físicamente la geografía del vampiro? Si el paisaje es el reflejo del estado de ánimo del viajero, o del personaje que lo habita, entonces la nota dominante del paisaje de la novela gótica y el vampiro debería estar marcada por esa amenaza, por el terror, o cuando menos en su forma placentera. Por eso durante los viajes predominan los paisajes montañosos, estrechos pasos a través de las cumbres, la selva, el océano o un paisaje helado. Escenarios como los descritos en *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley o *The Mysteries of Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe. En *Dracula* al igual que en las novelas góticas, especialmente en las primeras, se alternaba lo sublime y lo pintoresco. El lector se recrea desde la cómoda situación de espectador, y por eso hablamos de *terror-arte* y no de terror a secas. Dentro de la propia narración,

⁵³ La novela de Conrad al igual que la de Stoker ha sido objeto de un gran número de interpretaciones y lecturas. De entre estas muchas coinciden en su sentido. Una buena recopilación así como documentos para su contextualización se pueden encontrar en la edición crítica de PAUL B. ARMSTRONG, Norton, Londres y Nueva York 2005.

a veces el paisaje es el único elemento placentero en la penosa travesía, y no es extraño encontrar escenas en las que la heroína, o el héroe de turno, mitigan sus temores en la contemplación de este. En el caso de Jonathan Harker la *belleza de la escena* le permite olvidar sus miedos («No tardaron en quedar atrás mis temores espectrales ante la belleza del paisaje por el que viajábamos»)⁵⁴. Pero ese mismo paisaje placentero puede transformarse súbitamente en terrorífico, si el viajero no es capaz de dominarlo desde la mirada y la conciencia. Es ese ejercicio de poder a través de la razón, que vemos representado en el conocido cuadro de Friederich, *El viajero ante el mar de niebla* (1818), [16] frente a lo sublime desbordante de *El monje junto al mar* (1808-10). [17] A medida que la naturaleza se vuelve desbordante el individuo va sintiendo el peligro cerca, se hace pequeño frente al paisaje. Finalmente el peligro de la naturaleza es personificado en individuos como Drácula, y el placer se transforma en horror al descubrir lo ingobernable de la situación⁵⁵. El paisaje contribuye a la atmósfera opresiva y el viaje es el medio para llevar a cabo esta transición de lo cotidiano a lo pintoresco, de lo pintoresco a lo sublime, y de lo sublime romper esa fina barrera que lo separa del horror cuando acucia el peligro.

Harker va a obtener avisos y prevenciones de los campesinos, del folclore que también influye sobre el viajero. Por otro lado ha leído sobre su destino, va predispuesto y preparado, pero también sugestionado. Junto a todos los elementos externos un tercer factor entra en juego, el miedo y la imaginación. Durante la noche que pasa en Bistrita, ya en territorio transilvano (más allá de los bosques), tiene *un montón de sueños extraños*⁵⁶, y más tarde, al recordar su experiencia en el castillo, tendrá dudas sobre la realidad de lo acontecido allí. No hay nada en el diario de Harker, o en la novela, que demuestre la veracidad de los hechos, a pesar de su insistencia, ya que todo se basa en los testimonios de sus protagonistas.

⁵⁴ STOKER, óp. cit. p. 18. En el original «the beauty of the scene» (ed. Norton) p. 14.

⁵⁵ Precisamente las últimas palabras de Kurtz y que Marlow decide ocultar a la prometida de este son «¡El horror! ¡El horror!» JOSEPH CONRAD, *El corazón de las tinieblas*, Alianza Editorial, Madrid 2003, p. 127.

⁵⁶ «...for I had all sorts of queer dreams» STOKER, óp. cit. (ed. Norton) p. 10.

Quizá todo es parte de la imaginación de un grupo de salteadores de tumbas llenos de miedos y prejuicios racistas que creen salvar al mundo. El ambiente de irrealidad y fantasía de la novela lo han reflejado algunas versiones cinematográficas. En *Nosferatu* (1922) y más tarde en *Bram Stoker's Dracula* (1992) se potencia el elemento sobrenatural desde las imágenes, por medio del color en el caso de Coppola o el uso del negativo en Murnau, o la aceleración del movimiento en ambos. El desarrollo literario y cinematográfico del motivo de la irrealidad ahonda en lo que podríamos llamar un terror psicológico y conecta con numerosas producciones en las que se pone en duda la realidad en la que el protagonista está inmerso o su punto de vista (*lo sublime-matrix*). Desde el final de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920) en el manicomio, los *Renglones torcidos de Dios* (de Torcuato Luca de Tena, 1983) o películas recientes como *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) o *Gothika* (Mathieu Kassovitz, 2003)⁵⁷ y por supuesto *The Matrix* (1999).

Al comienzo de *Dracula* se transmite la constante sensación de estar traspasando fronteras, en un viaje que se aleja de la metrópoli y aproximándose a un mundo tecnológicamente más atrasado. Si los trenes van cada vez más despacio «¿cómo serán en China?» se pregunta Harker⁵⁸. Su diario comienza en Budapest, una ciudad dividida por el Danubio y un puente, que separa no solo dos áreas de la ciudad sino dos civilizaciones. Previamente ha abandonado las islas británicas, entrando en el continente, aunque sobre este trayecto en barco nada se dice. La frontera entre dos mundos como un río recuerda el paso de la Estigia, y el vampiro es conocido por la facilidad que tiene para pasar de un lado a otro. En *Nosferatu* (1922) este cruzar las aguas se muestra en más de una ocasión. Nosferatu viaja solo por mar, acude a su nueva residencia como si del propio Caronte se tratará, cruzando el río que separa el mundo de los Hutter de su propia morada en pie sobre una barca. [18] Una imagen que Luciano

⁵⁷ Por supuesto *Matrix* es otro ejemplo de esta «irrealidad de ficción» sin embargo aquí nos referimos más concretamente a ejemplos del terror.

⁵⁸ STOKER, óp. cit. p. 11.

Berriatua ha relacionado con el cuadro de Böcklin *La isla de los muertos*⁵⁹. [19] El sentido de límite se acentúa en la novela por la situación del castillo de Drácula en la frontera «Justo en el límite de tres estados: Transilvania, Moldavia y Bucovina, en mitad de los Cárpatos, y que es una de las regiones de Europa más remotas y menos conocidas»⁶⁰.

El propio Drácula y su familia (*¿us?*), se dedicó a guardar esas propias fronteras con el territorio turco durante siglos, como dice en un enardecido discurso sobre sí mismo⁶¹.

Martin Tropp, dando un salto temporal ha relacionado el viaje de Harker hacia Transilvania con otro viaje real, el trayecto que llevaban a cabo jóvenes soldados británicos en la Primera Guerra Mundial hacia el frente continental. En su trabajo ha establecido un paralelo entre las descripciones de ambos, mostrando la manera en que los soldados se iban adentrando en un paisaje descrito en términos de ficción gótica⁶². A pesar de la breve distancia del trayecto entre las Islas Británicas y Flandes el viaje consistía en diferentes transiciones y medios de transporte (al igual que el viaje de Harker) convirtiéndose en un lento proceso de reajuste de una realidad a otra totalmente diferente⁶³. Tropp señala la importancia de la ficción en ese reajuste a la terrible situación a la que se enfrentaban. A medida que los soldados se trasladan de la fantasía de la guerra a su realidad, evocan modelos literarios a través de los cuales enfrentan la experiencia⁶⁴. Estos modelos eran principalmente dos y basados ambos en *lo medieval*. El primero explotaba las historias de caballeros y heroísmo, pronto éste parecía quedar fuera de lugar,

⁵⁹ LUCIANO BERRIATUA, *Los Proverbios Chinos de F. W. Murnau*, Filmoteca Española (vol. 7), Madrid 1990, pp. 108-109.

⁶⁰ STOKER, óp. cit. p. 12.

⁶¹ *Ibíd.* p. 47. En el original: «to us for centuries was trusted the guarding of the frontier of Turkey-land» (ed. Norton) p. 34.

⁶² «This repeated pattern is echoed in the many accounts of young and naïve soldiers on their way to the Front for the first time (...) they came to see their experience as paralleling the Gothic journey from modern certainty to an archaic and irrational landscape» MARTIN TROPP, óp. cit. p. 181.

⁶³ «Although the actual distance from England to Flandes was short, the trip was long, consisting of many stages and modes of transport, a slow transition from one reality to another, one set of attitudes to its opposite» *ibíd.*

⁶⁴ «As the soldiers moved from fantasies of war to its actuality, they recast the literary patterns into which they molded their experiences» *ibíd.*

desajustado con respecto a la realidad, y tan pasado de moda como las propias historias de esa ficción. El segundo modelo, el del terror gótico, parece que se ajustara mucho mejor a la experiencia de la guerra⁶⁵. Este paralelismo literario, que Martin Tropp establece entre ambos viajes descritos, lo completa después con imágenes fotográficas de la Primera Guerra Mundial que evocan la imaginería gótica del terror-arte. [20-21] A sus instantáneas podemos añadir otra serie de imágenes, no solo de la primera Guerra Mundial, sino también de su pervivencia en la Segunda y en adelante. Continuando con este paralelismo entre terror gótico y la experiencia de la guerra es interesante llamar la atención sobre la distribución de ejemplares de *Dracula* en ediciones de bolsillo gratuitas, publicadas por el ejército americano entre los soldados que viajaban al frente continental en la Segunda Guerra Mundial. En esta difusión se ha leído más tarde como una identificación entre el malvado de la ficción (el conde) y el de la realidad (Hitler)⁶⁶.

Continuando con la lectura de este viaje en un sentido más general, Robin Wood ha planteado *Nosferatu* desde lo que llama «The Descent Myth» (El mito del descenso). Uno de esos mitos fundamentales dentro de la experiencia humana y que dice, resumiendo, muestra una serie de personajes que viven en un cierto estado de inocencia a los que un proceso de descenso, a menudo literal, lleva al terrible descubrimiento de una insospechada realidad subyacente. Estos personajes, o bien son destruidos por esta experiencia, o por el contrario emergen «tristes y sabios». Algunos ejemplos de este mito serían el

⁶⁵ «Both patterns were medieval in design; the first, of war as an exercise in chivalry and heroism, had been laid out in the popular fiction of boyhood adventure. It soon became as useless as the cavalry, and just as outmoded. The second became, curiously enough, a way of seeing a new and frightening world» ibíd.

⁶⁶ NORBERT BORMAN, quién desarrolla el paralelismo entre el nazismo y el vampirismo en el capítulo «El succionador de sangre como realidad histórica» incluido en *Vampirismo. El anhelo de la inmortalidad*, Timun Mas, Barcelona 1999, p. 115 y ss.. Al mismo tiempo cita otro artículo en el que «se recoge también someramente» la relación Drácula-Hitler: RICHARD WASSONS «The Politics of Dracula» *English Literature in Transition*, 9, 1966, pp. 24-27. Los ejemplares de esta edición publicada por las Fuerzas Armadas estadounidenses existen y todavía incluso se pueden adquirir a través de Internet, lo que no he hallado es pruebas escritas de esta intención comparativa, ya que *Dracula* no era ni la primera novela editada para los soldados en el frente, sino el número 851 de la colección.

de Perséfone, Orfeo, el propio *Corazón de tinieblas* (J. Conrad, 1899), el filme *Psycho* (A. Hitchcock, 1960), etc... y desde luego también el viaje de Harker⁶⁷

Como el propio título del artículo de Robin Wood indica («el espejo oscuro») la lectura de *Nosferatu* está también basada en las imágenes reflejo. El descenso es en *Nosferatu* un descenso a través del espejo, y por tanto un descenso hacia el interior de uno mismo, y los propios miedos⁶⁸. Robin Wood destaca la relación con la versión cinematográfica de *Orphée* (1950) de Jean Cocteau, pero también con Adán y Eva, por el conocimiento de lo prohibido y las connotaciones sexuales.

⁶⁷ ROBIN WOOD, «Dark Mirror» en ROBIN WOOD y RICHARD LIPPE (eds.): *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Festival of Festivals, Toronto 1979, p. 43.

⁶⁸ Al comienzo de *Nosferatu* vemos, tras la primera visión de la ciudad a vista de pájaro, a Hutter mirándose en el espejo sonriente, como si fuera Narciso. Este motivo va a salpicar el filme de principio a fin. Por un lado la mirada de satisfacción y sonrisa ante el espejo, y por el otro el gesto de apartar la mirada y esconderse bajo las sabanas, el miedo. La autosatisfacción y el miedo al otro, que en este caso podría ser la parte no reconocida del si mismo. Al final del filme Hutter esconde la cabeza en el pecho de Ellen muerta, la imagen que sigue, y cierra el filme es la silueta de una ruina en lo alto de una montaña.

Descenso al infierno



16



17



19

18



20



21

16. El viajero ante el mar de niebla (1818) óleo sobre lienzo de Caspar David Friedrich, en Kunsthalle Hamburgo / 17. El monje junto al mar (1808-10) óleo sobre lienzo de Friedrich, Nationalgalerie Berlín / 18. El vampiro atraviesa el río para llegar a su nueva morada en Nosferatu (1922) / 19. La isla de los muertos (1880) óleo sobre lienzo de Arnold Böcklin, Kunstmuseum Basel / 20-21. Imágenes de la Primera Guerra Mundial en Images of Fear de Martin Tropp, óp. cit. p. 216 y 213 respectivamente

A) LA PESADILLA

Junto con las fronteras geográficas el viajero va traspasando las que separan la vigilia y el sueño, la realidad y la imaginación, o la frontera vital a la que el propio Drácula es ajeno. El conde, como guardián del paso de un mundo a otro puede viajar en ambos sentidos. A pesar de lo cual, según una norma establecida desde la ficción de Stoker, no puede entrar en un hogar a menos que se le invite, y aunque en la novela no se produce esta invitación formal en un primer momento, sí que podemos interpretar este viaje de Harker como tal. Para que el vampiro se desplace es necesario un viajero que lo libere, lo invoque. Esta idea pone de manifiesto la importancia del humano, no solo como portador, sino casi como creador del monstruo. Es el que viaja (sueña o invita) el que permite la irrupción de la pesadilla en el mundo cotidiano, es él quien lo materializa al imaginarlo, al darle su sangre, o quizá porque es precisamente una parte de él. Algo parecido a lo que hace Ulises al llegar al Hades en *La Odisea*, derramando la sangre de los corderos para poder ver a los espectros que allí acuden a alimentarse. El viajero y el invocador dan el cuerpo, literalmente, al monstruo.

El paisaje, pintoresco en principio y sublime a ratos, se transforma para Harker en el escenario de una pesadilla de la que el viajero querría despertar («todo esto me parecía una pesadilla horrible y esperaba despertar de repente y encontrarme en casa»)⁶⁹. Vamos entrando en un terreno de arenas movedizas donde el paisaje, las gentes o las comidas, extraídas de lecturas en el Museo Británico, contrastan frontalmente con el elemento irreal e inquietante que se va introduciendo en la narración⁷⁰. A medida que Harker se aproxima a su destino las amenazas y prevenciones salpican las imágenes pintorescas del mundo rural, para dar paso al paisaje sublime y lo sobrenatural, un paisaje de pesadilla que se ajusta mejor a la experiencia terrorífica que vive Harker. Frente a la

⁶⁹ STOKER, óp. cit. p. 29.

⁷⁰ «En Londres había dispuesto de unas horas y las había aprovechado para ir al Museo Británico a consultar en su biblioteca los libros y mapas sobre Transilvania» ibíd. p. 12. Se produce así una superposición autor/personaje que nos habla del proceso de composición de *Dracula*.

primera experiencia de la Transilvania pintoresca, las imágenes bucólicas y cotidianas dan paso a una nueva atmósfera de otra naturaleza:

He leído que en la herradura de los Cárpatos se reúnen todas las supersticiones del mundo, como si fuese el centro de una especie de remolino de la imaginación; si es así, mi estancia me va a resultar interesante⁷¹

En muchas narrativas del vampiro hay una presencia importante de *la culpa* del *imaginador* o soñador. Quizá de una forma indirecta en *Dracula* (1897), pero de manera exagerada en las películas producidas por Hammer Horror desde los 50, el propiciador buscando su beneficio al restablecer el mal, es castigado sistemáticamente. Cuando se trata de un gesto intencionado también será traicionado por su amo que termina por matarlo. También ocurre a Renfield en la novela, el loco que deja entrar al vampiro en el sanatorio de Seward y al que posteriormente Drácula rompe el cuello. En la novela, como en otras versiones de esta, se insiste en ese primer paso que ha de dar el viajero, entrando en el mundo de las tinieblas, descendiendo al infierno. Las imágenes del puente y el umbral son consustanciales a ese paso. [22-27]

«Cuando cruzó el puente, los fantasmas acudieron a su encuentro»⁷² Esta frase extraída del guión de *Nosferatu* corresponde seguramente al momento de la novela en que Drácula se encuentra frente a Harker a las puertas del castillo y este le da la bienvenida y le invita a pasar libremente («¡Bienvenido a mi casa! ¡Entre libremente y por su propia voluntad!»)⁷³. A este instante fundamental, que ya no tiene vuelta atrás, se le ha dado mucha importancia en el cine. Harker cruza el umbral, el conde se abalanza sobre él y agarra su mano con fuerza: «Sin embargo, en el instante en que crucé el umbral, avanzó impulsivamente y, tendiendo la mano, estrecho la mía con tal fuerza que me hizo dar un respingo»⁷⁴.

Lo que comenzaba con una lectura del viaje se transforma, al dar *el paso*, en una realidad, justo en el momento en que el viajero siente el contacto físico

⁷¹ *Ibíd.* p. 12

⁷² «Et quand il eut dépassé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre» del guión reproducido en M. BOUVIER y J.-L. LEUTRAT, *Nosferatu*, Cahiers du Cinéma Gallimard, Lyon 1981, p. 294.

⁷³ STOKER, *óp. cit.* p. 30.

⁷⁴ *Ibíd.*

de su anfitrión. Harker prepara su viaje en el Museo Británico. En *Nosferatu* Hutter es obsequiado en la posada con el libro de los vampiros, del que no consigue desprenderse; por más que lo arroja vuelve a reaparecer entre sus cosas. Más tarde Ellen, su mujer, se deleita en la lectura de este como paso previo a entregarse al vampiro que habita en la otra orilla, en la casa frente a la suya separada por ese río significativo. La lectura, especialmente la de novelas, es por lo general peligrosa. En el caso de Ellen esta lectura tiene un carácter de iniciación sexual unido al mundo onírico (sonambulismo, premoniciones) que con facilidad podemos asociar a los elementos del psicoanálisis.

La popularización de las ideas de Freud sobre el inconsciente y el sueño eran conocidas sin duda por Murnau, y es probable que influyeran en sus planteamientos. Pero el trabajo de Freud parte de la investigación de una serie de ideas generales popularizadas ya en el XIX. Por ejemplo, en *Dracula* encontramos varias alusiones al inconsciente (diecisiete exactamente) y varias menciones a uno de los maestros de Freud, Charcot. La presencia de esta dialéctica consciente inconsciente, sueño y vigilia, es objeto de reflexión estética y un tema central en la modernidad, y a través del vampiro podemos ver la evolución de algunas de estas ideas. Desde *Dracula*, y la mención a los orígenes en los experimentos de Charcot en la *Salpêtrière*, a los que alude Van Helsing, y hasta ficciones mucho mas recientes como *Vampire's Kiss* (Robert Bierman, 1989), donde el vampiro es un alto ejecutivo editorial con graves trastornos psicológicos.

En el *carácter sexual*, la *nocturnidad*, y por su *agresión hacia el ser humano* el folclorista Jan Perkowski señala los elementos de unión de varios monstruos que tendrían origen común en la pesadilla, como «fenómeno humano universal». Es decir para Perkowski el vampiro es un derivado más de la pesadilla⁷⁵. Desde su punto de vista la pesadilla es el generador de esas imágenes entre las que se encuentra el vampiro. Sin embargo, esta

⁷⁵ «Lilith, lamia, strix, incubus and succubus all have three things in common. They threaten men's lives, they generate eroticism, and they attack at night. It is my contention that they are all manifestations of one universal human phenomenon, the nightmare» PERKOWSKI, óp. cit. p. 70.

universalización del fenómeno, antes que su estudio particular, nos lleva a la generalización antes que a la especificidad en la imagen del vampiro. Sin negar el estrecho parentesco con el mundo de la pesadilla, el presente apartado es una prueba mas, insistimos en la importancia de otros factores particulares del vampiro que lo distinguen de esas otras criaturas de pesadilla. La presencia de elementos del psicoanálisis, o de sus antecedentes, en las ficciones del vampiro no debe sin embargo limitar las lecturas del monstruo a este tipo de enfoque, pero sería un descuido no considerarlo como un tópico importante dentro de su representación⁷⁶.

El vampiro está conectado a través de todas estas alusiones al sueño y el inconsciente a un sentido de *surrealidad*. No en vano podemos destacar el interés que mostraron algunos de los miembros del movimiento surrealista, especialmente André Breton, por *Los Cantos de Maldoror* (1868) de Isidore Ducasse (el conde de Lautréamont)⁷⁷; la obra poética que cuenta la trágica historia de un personaje vampiro. Esta obra fue señalada por el surrealismo como un ejemplo de su movimiento *avant la lettre*. Aunque parece, en principio, que no habría una estrecha relación entre el movimiento surrealista y el vampiro, si es importante destacar la influencia de su estética, popularizada en producciones cinematográficas sobre el vampiro como por ejemplo en toda la obra de Jean Rollin, así como en algunos detalles de *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola.

Donde se ve claramente esa influencia estética surrealista de la que hablamos es en el paisaje onírico creado por Carl Theodor Dreyer en *Vampyr-Der Traum Des Allan Grey* (1932). Unos años después de *Nosferatu*, plantea visualmente el cruce de orillas y confusión entre el sueño y la vigilia. Esta confusión tiene origen en la lectura sugestiva de su protagonista, que da pie a las imágenes pesadillescas que aparecen constantemente en *Vampyr*. El

⁷⁶ Uno de los textos que más han influido en la lectura psicoanalítica y condicionado por esta es «On the vampire» de ERNEST JONES, recogido en FRAYLING, *Vampyres*, Faber and Faber, Londres y Boston 1991, pp. 398-417.

⁷⁷ Véase «El mundo de Lautréamont» de ÁNGEL PARIENTE, prólogo a *Los Cantos de Maldoror*, Pretextos, Madrid 2000, p. 16: «Para los surrealistas –y especialmente para André Breton– Lautréamont es el ancestro más puro».

personaje protagonista, Allan Grey, al igual que Aubrey en *The Vampyre* de Polidori o Catherine en *Northanger Abbey*, está influido por las historias sobre vampiros y diablos:

This story is about the strange adventures of young Allan Gray. His studies of devil worship and vampire terror of earlier centuries have made him a dreamer, for whom the boundary between the real and the unreal has become dim.

Así comienza la película, cuyo guión está basado en el conjunto de relatos de Sheridan Le Fanu titulado *In a Glass Darkly* (1872). Allí se narraban los extraños casos que habría conocido el Dr. Hesselius. Entre estas historias se encontraba *Carmilla*, el relato de vampirismo por la cual es más conocido Le Fanu y que influyó definitivamente en *Dracula* de Stoker. La película, a pesar de titularse *Vampyr*, alude al conjunto de relatos y no solo a la historia de vampiros contada en *Carmilla*. *In a Glass Darkly* narraba los extraños casos médicos del Doctor Hesselius. La adaptación libre se basa quizá en la equiparación de la historia de Allan Grey con la del propio protagonista y narrador de *In a Glass Darkly*, el Dr. Hesselius. Allan Grey es un muchacho influenciado por la literatura ocultista que cree vivir una historia de vampiros y quizá aquí se sugiere que el Dr. Hesselius también lo era. De nuevo encontramos, insistentemente, con esa confusión de la realidad y la ficción propiciada por las lecturas terroríficas. En este caso el factor de irrealidad es destacado a partir de las alusiones a ese diálogo sueño-vigilia.

Durante uno de sus viajes sin objeto («during one of his aimless journeys») Allan Grey se verá inmerso en una aventura de terror gótico, con vampira e incluso «científico loco». La alusión al sueño se hace no solo a través de las palabras, sino sobre todo por medio de imágenes. El protagonista se presenta en la primera secuencia con un cazamariposas, ¿quizá como cazador de sueños? Nos encontramos entonces con la imagen de las dos orillas separadas por el agua y unidas por un barquero siniestro. Una de las primeras escenas que observa Allan Grey es a un individuo con una guadaña cruzar el río. Dos orillas que podrían responder a esos dos mundos opuestos donde se desarrolla su *extraña aventura*. La imagen del campesino con la guadaña nos

hace pensar inmediatamente en la muerte, pero quizá aquí la muerte solo está en los ojos del viajero y la frontera que separa el río es la del sueño, no la de la propia muerte, aunque en el texto-Freud inconsciente-sueño-Tanathos estén unidos en un mismo territorio. Allan Grey, al igual que Aubrey en *The Vampyre*, es un imaginativo espectador. Más tarde en el filme, Allan Grey contempla desde una orilla como la vampira se inclina sobre una víctima. Una escena de vampirismo directamente inspirada en *The Nightmare* (1781) de Henry Fuseli y que también vemos de forma parecida en otras ficciones, reforzando la unión entre vampiro y pesadilla [37-42].

James B. Twitchell ha establecido una relación «evolutiva» entre el cuadro *The Nightmare* (1781) de Henry Fuseli y el vampiro en general⁷⁸, señalando que el cuadro de Fuseli fue desplazado progresivamente por la aparición de las ficciones del vampiro («It comes as no surprise then that as the vampire gains mythic currency around the turn of the century, he gradually displaces Fuseli's amorphous demon from this very scene»)⁷⁹. Christopher Frayling en *Nightmare. The Birth of Horror* (1996), cuya portada está ilustrada precisamente con el cuadro de Fuseli, dedica su prólogo a este cuadro. De igual modo la portada del libro de Markman Ellis *The History of Gothic Fiction* (2000) representa un detalle del mismo y una reproducción completa antes del prólogo. Todos parecen de acuerdo en el papel fundamental de la obra de Fuseli como un nuevo cambio en el gusto, relacionado con la estética de Burke. A la hora de estudiar el vampiro no podemos por lo tanto dejar de considerar la pintura *The Nightmare* como un claro referente visual en el ataque del vampiro sin dejar de lado su parentesco en lo relativo a la nocturnidad y la amenaza sexual. La propia pintura ha tenido un crecimiento textual enorme a partir de las numerosas variaciones de que ha sido objeto, al igual que el vampiro. [37-42]

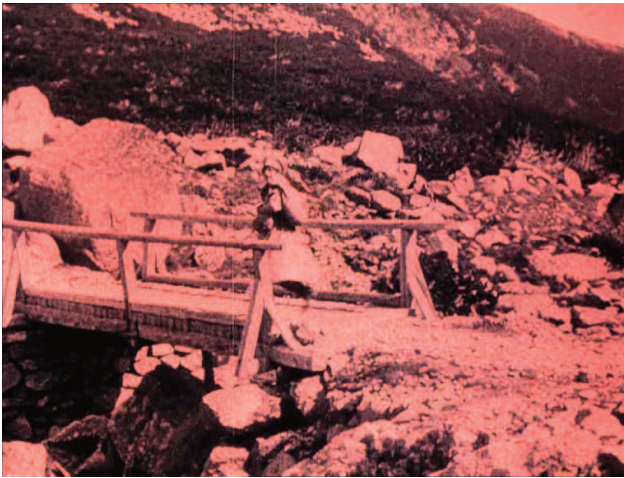
La peor pesadilla de Allan Grey es la experiencia de un miedo imposible, el miedo a la muerte. En una de las escenas más memorables de la película de

⁷⁸ La bibliografía sobre el cuadro de Füseli es muy extensa como introducción aquí proponemos la obra de NICOLAS POWEL: *Fuseli: the Nightmare, Art in Context*, The Penguin Press 1973, Londres.

⁷⁹ TWITCHELL, óp. cit. p. 29.

Dreyer el protagonista es espectador pasivo de su propio entierro, desde su propio cuerpo encerrado en un ataúd. Es importante considerar como en el crecimiento de ambos, vampiro y pesadilla, se han solapado en diversos momentos poniendo de manifiestos sus conexiones, el film de Dreyer es un ejemplo particular con un significado concreto. Sin embargo no podemos tratarlos como una misma cosa puesto que el vampiro, como veremos a lo largo de este trabajo, tiene muchas otras variantes que lo distancian del mundo onírico-sexual-mortal.

El umbral



22



23



24



25



26



28

27



22-25. *Nosferatu* (1922): 22. Hutter cruzando un puente / 23. Nosferatu espera a Hutter en el umbral / 24. Hutter entrando en el castillo de Nosferatu / 25. El coche en el que viaja Hutter cruza un puente / 26-28. *Bram Stoker's Dracula* (1992): 26. Drácula espera en el umbral / 27. Harker mira el suelo antes de dar el paso destacado en la imagen 28

La pesadilla de Allan Grey



29



30



31



32



33



34



35



36

29-36. Fotogramas de *Vampyr* (Carl T. Dreyer 1932): 29-30. El protagonista con un cazamariposas / 31-32. El hombre de la guadaña que cruza el río en la barca / 33. Allan Grey despertando de una pesadilla (?) / 34. Las dos orillas y el agua que las separa en las que se ven reflejos extraños / 35-36. La vampira sobre la víctima en un homenaje a Füsseli.

The Nightmare



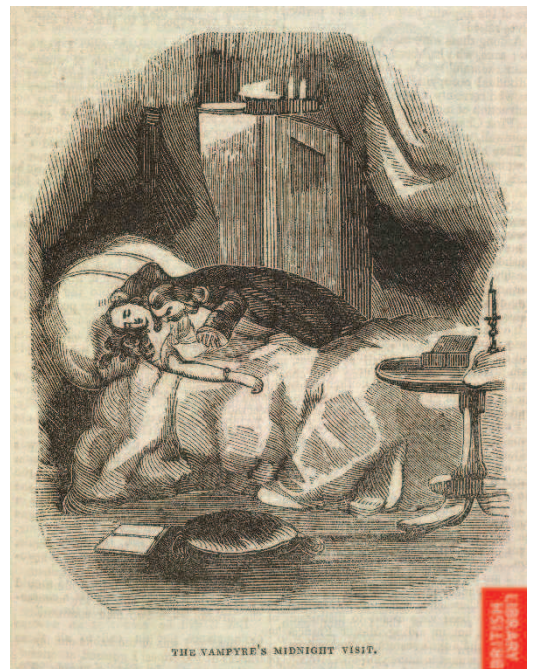
37



38



39



40



41

42



37. The Nightmare (1781) óleo sobre lienzo de Henry Fuseli, Detroit Institute of Arts / 38. Dracula (1931) / 39. Nosferatu (1979). / 40. Ilustración en Varney the Vampire (1845-47) / 41. Vampyr (1932) / 42. Dracula. Pages from a Virgin's Diary (Guy Maddin 2002)

B) EL VIAJE A TRANSILVANIA COMO VIAJE EN EL TIEMPO

El viaje a Transilvania, alejándose del mundo civilizado y tecnificado de Londres, además de un viaje onírico, es un viaje en el tiempo. Harker ve en los paisajes transilvanos imágenes que le recuerdan a las ilustraciones de viejos misales⁸⁰, dentro del propio castillo vivirá la fantasía de sentirse trasladado a una época pasada e imagina una doncella peinándose en una de las estancias. En cierto modo la máquina que ha permitido este viaje en el tiempo es un artefacto típicamente decimonónico, cuya imagen es ya un emblema de la modernidad, el tren. La imagen del tren se opone a la proyección imaginaria sobre una localización típicamente medieval, el castillo. Sin embargo el tren no llega hasta esos espacios en blanco en el mapa donde se proyecta la imaginación.

La aparición del tren, en principio con funciones industriales, permitió llevar a cabo rápidos viajes en el tiempo, como hace Harker, aunque finalmente tenga que adentrarse en el espacio en blanco a pie. Las invenciones modernas como el tren y la ilusión de un progreso ilimitado, permitieron proyectar la imaginación más allá del tiempo. Es decir máquinas reales hicieron pensar en la ilusión de máquinas fantásticas que el futuro podría traer, algunas de las cuales se realizaron, como el submarino descrito por Julio Verne. Especialmente, pero no únicamente, en la obra del autor de novelas como *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869) o *De la Tierra a la luna* (1865) es donde encontramos todo tipo de máquinas para viajar a lugares increíbles antes de que fueran posibles. El viaje de Harker es un viaje desde la modernidad al feudalismo, desde Inglaterra (primera potencia mundial y a la cabeza de la Revolución Industrial) hacia Transilvania como un sueño-pesadilla del pasado. Una región que en el siglo XIX todavía estaba anclada en la Edad Media, según Major E. C. Johnson, una de las fuentes que manejaba el propio Stoker: «Up to the revolution of 1848, the

⁸⁰ «Sometimes we saw little towns or castles on the top of steep hills such as we see in old missals» STOKER, (ed. Norton) óp. cit. p. 11.

system of land tenure in Hungary and Transylvania was almost feudal in its character, and the landlord had a power over his tenants...»⁸¹.

El trayecto de Harker es comparable con la realización de otros viajes en el tiempo en la ficción como *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells, donde el protagonista viaja al futuro, solo que en *Dracula* el viaje se lleva a cabo en sentido contrario, hacia el pasado. También podríamos comparar *Dracula* con la obra de Mark Twain *Un yankee en la corte del rey Arturo* (1889), publicada poco tiempo antes que la obra de Stoker. En este viaje también se sugiere la posibilidad de la transposición de cuerpos y de épocas a través de una especie de viaje astral cercano al sueño⁸², y ya hemos visto como la mordedura de Drácula tiene efectos parecidos en Lucy.

Es interesante contrastar *The Time Machine* de H. G. Wells con *Dracula* de Bram Stoker, no solo porque ambas fueran publicadas en torno a las mismas fechas. En la obra de Wells encontramos el viaje al futuro, donde el viajero observa las sociedades que vendrán; el viaje al futuro sirve como punto de comparación con la sociedad actual⁸³. Por su parte en *Dracula* asistimos a un viaje al pasado, en el que la máquina del tiempo la componen el tren, las lecturas de Harker y sus fantasías, prejuicios, y temores, y el viajero establece comparaciones del mundo presente con el pasado representado por Transilvania. Después, ese habitante del pasado materializado en el presente, será quien viaje al Londres actual para chupar la sangre de los victorianos. Drácula se desplaza en sentido contrario a Harker en el tiempo. Ambos viajes se diferencian bastante en la preparación. La del conde es minuciosa: domina la lengua casi a la perfección, conoce los horarios de tren, la geografía e incluso se interesa por las leyes. Está acostumbrado a ser un señor en su tierra y quiere seguir siéndolo en los *tiempos modernos*. A pesar de que ambas ficciones

⁸¹ MAJOR E. C. JOHNSON, óp. cit. p. 227.

⁸² «- Vos habréis oído hablar de la trasmigración de las almas; pero ¿sabéis lo que son la transposición de épocas y la transposición de cuerpos?» dice el Yankee al comienzo de su relato, relacionando además con la trasmigración de las almas.

⁸³ Aunque finalmente lo que está proyectando en esa sociedad del futuro son las preocupaciones contemporáneas basadas en las teorías de Darwin y la degeneración de la especie. Donde los rasgos más humanos se han diferenciado de los rasgos más animales entre las dos especies los Eloi y los Morlocks, respectivamente. El futuro del ser humano se presenta en este relato de ciencia ficción dividido en vez de conciliado.

representan sendos viajes en el tiempo, hay una importante actitud hacia el futuro. La ficción de Stoker mira hacia el pasado y presenta un porvenir optimista tras la desaparición del conde Drácula y el mundo que representa, Wells mira hacia el futuro y lo representa de un modo mucho menos esperanzador⁸⁴, basándose quizá en una concepción pesimista de las ideas de Darwin, a través de la cual especula sobre el desdoblamiento de la especie humana en dos ramas totalmente opuestas y enfrentadas como son los Eloi y los Morlock.

La ciencia ficción puede combinar diferentes aspectos como el elemento gótico y el viaje espacial, el pasado remoto y el futuro lejano. Una amenaza del futuro, venida del espacio, es al mismo tiempo una amenaza del pasado, puesto que los seres que habitan muchas de esas naves técnicamente tan superiores son paradójicamente una especie de seres físicamente similares a reptiles o animales de otro tiempo. Mientras que en el terreno aeroespacial el alienígena está por delante del ser humano, en sus hábitos alimenticios están condicionados por la necesidad del depredador o el parásito⁸⁵. Esto lo vemos en series como *V* (Kenneth Johnson, 1983) y sus lagartos alienígenas o en vampiros como *Not of this Earth* (Roger Corman, 1957)⁸⁶ o *Lifeforce* (Tobe Hooper, 1985).

No digo que Stoker conociera necesariamente obras tempranas de ciencia ficción como las de Wells o Twain, extremo que a día de hoy desconozco⁸⁷. Sin embargo aquí se quiere constatar la coincidencia de toda una serie de viajes en el tiempo llevados a cabo por la novela decimonónica que trasladaba al lector a otra época dentro de la propia narración, y es el personaje, dentro de la propia trama, quien viaja a ese pasado o futuro; fantaseando no solo con un tiempo lejano sino con la posibilidad factual de llevarlo a cabo. El viaje en el tiempo,

⁸⁴ LOVAT DICKSON: *H.G. Wells. His Turbulent Life and Times*, Macmillan, Londres y Nueva York, 1969, p. 63.

⁸⁵ Es interesante ver como estas características intrínsecamente humanas son proyectadas sobre el alienígena de forma monstruosa, como si fueran ajenas.

⁸⁶ También existe un *remake* de Jim Wynorski de 1988 con el mismo título.

⁸⁷ En *Personal Reminiscences of Henry Irving*, que es considerada a menudo como una autobiografía de Stoker por la estrecha relación con el actor, no se menciona el nombre de Wells. Sí el de Twain, a propósito de una ocasión en que coincidió junto con otros ilustres americanos con Sarah Bernhardt en un banquete en el Lyceum Theatre. Greenwood Press, EEUU 1970 (1906) vol. II p. 166.

que durante la novela gótica se llevaba a cabo desde fuera de la acción, ya que es el lector el que se traslada en la imaginación, ahora forma parte de esta, siendo el personaje el que retrocede o avanza en el tiempo. Quizá es precisamente por el optimismo y las expectativas creadas a partir de las invenciones modernas como el tren lo que transforma esa imaginación de otro tiempo en la fantasía de viajar directamente a ese lugar. Si a finales del siglo XVIII se fantaseaba con la Edad Media y su reconstrucción (desde el romanticismo o la novela gótica, se traía el pasado al presente construyendo un castillo en el jardín como Walpole) a finales del siglo XIX, y seguramente debido al pensamiento positivo y los avances de la técnica, se fantasea con llevar a cabo ese viaje de manera real.

Dracula nos muestra la manera de llevarlo a la práctica, sin por ello tener que recurrir a máquinas del tiempo como la de Twain o Wells. Para viajar al pasado no es necesario emplear la máquina del tiempo sino simplemente viajar a aquellos lugares donde todavía perviven las sociedades de ese tiempo, su rastro viviente. Algo que también buscaban algunos con el *grand tour*. Se pensaba que viajando a la Grecia del XVIII todavía se podría tomar contacto no solo con los restos arqueológicos, sino con el mismo tipo de personas que lo habitaron en el siglo de Pericles. De un modo parecido viajar a ciertos lugares «no civilizados» permitía tomar contacto con el pasado del ser humano y sus peligros. Un lugar donde la superstición todavía está presente permite la existencia de una criatura como Drácula. Los relatos de esos viajes condicionados por la fantasía se siguen combinando con el ingrediente del terror (la sal, o el «paprika» del viaje) y sugiriendo que todo viaje de ida puede al mismo tiempo llevarse a cabo en sentido contrario.

1.3.2 - EL VIAJE A LONDRES, NARRATIVAS DE INVASIÓN

Desde la invasión de los pueblos bárbaros que impulsó la caída del Imperio Romano y sus historias de violencia primitiva, hasta la invasión de vampiros alienígenas de *Lifeforce* (Tobe Hooper, 1985) y su especie de vampirismo eléctrico, existe un gran número de historias que responden a lo que aquí denominamos *narrativas de la invasión*. Una serie de historias en las que los centros de la civilización, o sus estereotipos más representativos, desde la ciudad de Roma, Londres, o Nueva York son puestos en peligro por el/los monstruo/os, a veces como «merecido castigo»⁸⁸. Detrás de estas narrativas hay una cierta fascinación por el espectáculo sublime de la metrópoli destruida o como dice Stephen D. Arata, el espectáculo de ver la irrupción del mundo primitivo y atávico en el mundo moderno⁸⁹. Bajo el título *narrativas de invasión* cabría incluir ficciones que narran desde invasiones alienígenas hasta películas bélicas⁹⁰. Sin embargo dentro de estas narrativas, quizás habría que matizar, que el viaje del vampiro no es tan a menudo una invasión abiertamente violenta (aunque a veces lo sea, como en el ejemplo de *Lifeforce*) como una dominación secreta. Desde la astucia y para crear una infraestructura en la metrópoli, instalarse y vivir cómodamente alimentándose y extendiendo su prole.

El viaje del vampiro, desde el territorio del terror - llámese Transilvania o Marte - hacia el centro de la civilización puede ser leído desde esta narrativa de la invasión. Lo más terrorífico de este trayecto es que pone en evidencia la fragilidad de todas esas fronteras descritas en el viaje de Harker. Una vez abiertos los caminos de ida - colonización - el viaje de regreso será incluso más fácil - de ahí la colonización inversa. El salto del vampiro solo es posible por el

⁸⁸ STEPHEN D. ARATA, «The Occidental Tourist, *Dracula* and the anxiety of reverse colonization», extracto incluido en KEN GELDER (ed.) *The Horror Reader*, Routledge, Londres y Nueva York 2000, p. 162.

⁸⁹ «reverse colonization are obsessed with the spectacle of the primitive and the atavistic» y «a terrifying reversal has occurred: the colonizer finds himself in the position of the colonized, the exploited becomes exploited, the victimizer victimized» ARATA, *ibíd.* p. 162-163

⁹⁰ Se ha optado por el término «narrativas de la invasión» frente a «colonización inversa» por el sentido más restringido de este segundo término. En algunos casos puede ser más preciso, y se adapta mejor a su contexto histórico, pero en otros la interpretación en términos de colonización es algo forzada.

viaje inicial de Harker. En la novela de Bram Stoker no existen los motivos romantizados, Drácula no viaja a Londres por amor ni por venganza. El conde Drácula extiende sus tentáculos como una multinacional que necesita ampliar mercado, puesto que en su tierra de origen ya no puede, y de este modo sitúa diferentes locales de «comida rápida» en diversos puntos de la ciudad. No es extraño que numerosas producciones muestren al vampiro asociado en una empresa. Algunos ejemplos de esto son: la oscura corporación piramidal dirigida por Giovanni Nosferatu, donde los lobos son transformados en Fiat, en *Hanno cambiato faccia* (Corrado Farina, 1971) [43]; una empresa dirigida por el famoso conde que planea hacerse con el mundo recuperando una cepa de la peste negra en *The satanic rites of Dracula* (Alan Gibson, 1973) un filme que comienza con imágenes del Londres contemporáneo [44]; o grupos de asociados vampiros que manejan los hilos de las altas finanzas y el hampa en ficciones tan recientes como *Blade* (Stephen Norrington, 1998) [45] o la novela *Minnnions* (2003) de L.A. Banks.

Si anteriormente hemos leído el viaje de Harker como un viaje al pasado, al mundo del sueño y la fantasía, a un lugar de tinieblas, a la muerte o los infiernos, entonces el viaje de Drácula, desde lo más profundo de Transilvania, podría significar la irrupción de una criatura de pesadilla en el mundo cotidiano. El viaje del vampiro representa esa invasión, y nos muestra en sus ficciones el peligro de despertar el pasado amenazador. Desde las ficciones del vampiro se sugiere que algunas de estas bestias depredadoras pueden encontrarse entre nosotros, pasar desapercibidas, e incluso formar parte de la élite social. Esa es su peor amenaza, como en el caso del conde. Nos encontramos ante el miedo a no ser capaces de señalar, y por lo tanto controlar o marginar, a esa tipología peligrosa con la que se identifica al vampiro, y lo que es peor aún, su proximidad imperceptible. Así, podemos diferenciar dentro de estas narrativas de la invasión, y frente a las que se llevan a cabo de forma descubierta, la manera sutil y lenta del vampiro⁹¹.

⁹¹ Es interesante como este tópico de la convivencia del vampiro pasando inadvertido en la sociedad está presente en numerosas ficciones recientes con un matiz diferente. En este caso el vampiro no es un criminal entre humanos, sino que los vampiros como grupo forman una

Pero ¿cómo es ese traslado de Drácula en la novela? Tomamos contacto con el viaje a partir del cuaderno de bitácora del fallecido capitán del Demeter (nombre del navío). El vampiro viaja en barco con unos cajones llenos de arena que necesita para subsistir, ya que debe descansar sobre tierra Transilvana. El miedo de la tripulación va creciendo, como el miedo de Harker a medida que se aproxima al castillo, y materializándose. Al principio son alusiones a *algo* («decían que había algo», «la única explicación que dieron fue que había *algo*»)⁹² y poco a poco ese *algo* se materializa en *alguien* (*someone*). A medida que el miedo aumenta y se van alejando del mundo de la fantasía y acercándose a la capital, ese fantasma incorpóreo se va transformando, gracias a la sangre de la tripulación que lo alimenta, en la personificación de un ser concreto, un extraño hombre, alto y delgado («había un extraño a bordo (...) un hombre alto y flaco»)⁹³. A pesar de lo cual el capitán es incapaz de asestarle una cuchillada cuando se lo encuentra en cubierta, y lo atraviesa como si de un fantasma se tratara.

En esta especie de lectura «psicoanalítica social» que encontramos en *Dracula* al igual que en la novela de H. G. Wells, la «colonización inversa» tiene sentido como la materialización del miedo. Arata relaciona un posible sentimiento de culpa social con la fantasía de un merecido castigo⁹⁴, por la cual la nación colonizadora será colonizada. Independientemente del castigo y la culpa, sí podemos entender la invasión alienígena o la plaga vampírica como el reflejo de nuestras propias actitudes; como la transformación, en monstruosa, de una práctica humana: la invasión, el parasitismo, la colonización en definitiva. La representación gráfica más clara de esta lectura la encontramos en una caricatura de A. Paul Weber (1893-1980) *El imperialismo británico visto como*

sociedad, o especie paralela que convive con los humanos que ignoran su existencia. El peligro es el ser humano. Un ejemplo de esto es la saga de ANNE RICE conocida como *Crónicas Vampíricas*, de la cual *Entrevista con el vampiro* es la primera entrega. O en *The Vampire Tapestry* de SUZY MCKEE CHARNAS en la que el vampiro es un solitario depredador en peligro de extinción que vive en la ciudad-selva.

⁹² STOKER, óp. cit. p. 114. Cursiva en el original.

⁹³ Ibíd.

⁹⁴ ARATA, óp. cit p. 162.

un vampiro que succiona a la India (1939-1940)⁹⁵. [46] El monstruo carece de humanidad precisamente por la exageración de sus características más humanas, principalmente el egoísmo, al que se alude constantemente en *Dracula*. El viaje, en este caso, tendría la función específica de trasladar esa monstruosidad desde otro lugar al propio, señalando a la *otra* nación negando, o no queriendo ver, la monstruosidad en la propia.

Hasta la publicación de *Dracula* en 1897 habían llegado relatos, rumores y noticias sobre el vampiro, pero fue en ese momento cuando viajó a la ciudad contemporánea y se desenvolvió en el escenario urbano en la ficción⁹⁶. La novela se traslada espacialmente a un lugar cercano, a Londres desde Transilvania (un escenario típicamente gótico), y por otro lado se desplaza temporalmente, desde la Edad Media, de donde parece proceder Drácula, al presente de Stoker y de sus primeros lectores. Este es uno de los valores fundamentales de la novela. Precisamente por ese papel de bisagra, esa novela gótica fuera de tiempo, nos permite enlazar ese pasado medieval de las novelas del XVIII con el presente, anunciando los escenarios fundamentales del siglo XX. Es cierto que *Dracula* es casi una novela de detectives, pero no es menos cierto que también está llena de elementos góticos, y aunque no creo que tenga importancia el clasificarlo dentro de uno u otro género, sí creo que debemos valorar precisamente su papel mediador, su situación límite de géneros, espacios y tiempos.

Este trayecto inverso narrado en *Dracula* se ha convertido en un estereotipo, pero donde encontramos las imágenes más memorables es en el filme de F. W. Murnau *Nosferatu*.

⁹⁵ Ilustración recogida, y extraída, del libro de NORBERT BORRMANN óp. cit. p. 124.

⁹⁶ En *The Vampyre* de William Polidori el vampiro Lord Ruthven ya había frecuentado los salones de la alta sociedad de Londres. Aunque la gran parte del relato transcurre durante un *grand tour* y es en tierras lejanas donde Lord Ruthven se revela como un vampiro, pero es necesario considerarlo como un precedente.

Multinacionales y colonización



43



44



45



46

43. Fotograma de Hanno Cambiato Faccia (Corrado Farina 1971) / 44. La sombra de Drácula sobre Picadilly Circus en Satanic Rites of Dracula (Allan Gibson 1973) / 45. Los vampiros reunidos tratando negocios en Blade (Stephen Norrington 1998) / 46. El imperialismo británico visto como un vampiro que succiona a la India (1939-1940) de A. Paul Weber de la serie Britische Bilder, extraído del libro de Norbert Borman, óp. cit. p. 124

A) EL VIAJE DE NOSFERATU

El viaje en *Nosferatu* comienza al final del Acto II. Nosferatu carga los ataúdes con tierra en un carro, ataúdes que aquí anuncian las muertes por llegar. Vemos como son llevados río abajo en dirección al puerto, para embarcar en la goleta que les llevará a Wisborg. Ya en el en el Acto III, donde se va a desarrollar el viaje, asistimos a la comprobación de la carga en el puerto de Galati, los inspectores descubren que los ataúdes están llenos de ratas y tierra. Durante el relato del viaje, pero antes del embarco, se presentan tres escenas significativas. En primer lugar vemos en una celda del manicomio a Knock, Rendfield en la novela⁹⁷, encerrado comiendo moscas y gritando: «¡La sangre es la vida!». [47] Por otro lado, asistimos a las clases del profesor Bulwer, en las que se habla de la presencia del vampirismo en diferentes ámbitos de la naturaleza. [48] Y en último lugar a Ellen que espera la llegada de Hutter, de luto y junto a un cementerio en la playa, el mirador de Whitby al que nos hemos referido anteriormente. [49] Como podemos observar estas tres escenas tienen algo en común, nos preparan para la llegada del vampiro. Tres formas de suspense a través de tres puntos de vista: Knock que espera a su señor como un profeta, el profesor Bulwer que nos habla de la naturaleza del vampiro y sus diferentes formas en la naturaleza⁹⁸, y el luto de Ellen que anticipa el luto de Wisborg, al igual que la carga de ataúdes. Todo el conjunto de imágenes predice la masacre y a continuación vemos el mar vacío. Tras estas tres escenas de la premonición y el aviso asistimos al embarque de Nosferatu, pero también al inicio de la travesía de Hutter. Las escenas en el barco donde viaja Nosferatu y las escenas en las que aparece Hutter regresando a Wisborg se suceden, contrastando y equiparando a ambos (esto no sucedía en la novela puesto que Drácula viajaba antes de que lo hiciera Harker). Nosferatu viaja por mar, mientras que Hutter lo hace por tierra, a caballo. Sin embargo, hay una clara intención de asociarlos

⁹⁷ Aunque también representa al señor Hawkins, jefe de Harker.

⁹⁸ De algún modo es una sugestión de un vampiro universal.

puesto que los dos, además de aparecer sus imágenes de forma paralela, comienzan y concluyen el viaje al mismo tiempo. Desde que zarpa el barco, y salvo la inclusión de una escena en la que Knock arrebató un periódico a uno de los empleados del manicomio (que sirve para introducir la noticia que allí se lee sobre la aparición de la peste) los puertos por los que pasa el *Demeter* se alternan únicamente con escenas del regreso de Hutter. Cuando concluye el tercer acto «El barco de la muerte tenían un nuevo capitán» dice uno de los títulos. Al comienzo del Acto IV asistimos a la última parte del viaje y la llegada de ambos viajeros a Wisborg, también de manera simultánea, uno por mar y otro por tierra.

Para comprender el viaje de Nosferatu en toda su dimensión es necesario prestar atención a las imágenes que lo preceden, no solo a las imágenes premonitorias sino a los dos primeros actos también. El castillo de Nosferatu y la imagen del propio monstruo están marcados por el confinamiento. El castillo es una prisión, pero no solo para Hutter que tiene que escapar por una ventana jugándose la vida para regresar, también para Nosferatu. La mayor parte de los planos que vemos del vampiro representan a este constreñido por un arco, cobijado en un espacio cerrado que parece un ataúd cuando no es el propio ataúd. [52,54] Esta repetición imágenes de arcos, e imágenes del límite no solo van a representar las transiciones o fronteras por las que Harker va atravesando para llegar a Transilvania, también representan las limitaciones de Nosferatu perpetuamente emparedado. Es solo desde esta presentación inicial es posible entender el significado de las imágenes del barco y el mar: se trata de un viaje de liberación. [55-57] Desde el momento que Hutter accede al castillo el traslado de Nosferatu se pone en marcha, en sentido inverso. Nosferatu está en la primera parte del filme atado al territorio de los fantasmas, como denomina el propio Hutter a Transilvania. Su liberación y su viaje traen como consecuencia la desgracia de la ciudad, sea lo que sea que represente Nosferatu, pero es como consecuencia de su salida del territorio de los fantasmas.

Primero vemos al vampiro llenando el carro de ataúdes. En la novela de Stoker todas estas cajas servían al vampiro para establecer refugios en diversas

localizaciones. En *Nosferatu*, que solo habita una residencia frente a la casa de los Hutter, es como si esos ataúdes estuvieran anunciando las muertes de los ciudadanos de Wisborg. Esas cajas vacías pronto estarán llenas, parece decir, y efectivamente esas cajas que por su número anuncian la multiplicación [50], circularán por las calles en procesión y llenas de cuerpos cuando el vampiro empiece a actuar [51]. Tras este anuncio macabro que representa la preparación del equipaje del vampiro, vemos como esa carga sombría es llevada río abajo en una balsa. [53] Esta escena de la balsa no aparecía en la novela y, como en cada novedad introducida por Murnau, debemos preguntarnos qué nuevo significado aporta al texto. Desde mi punto de vista se trata de una transición progresiva, el río es el paso previo al mar, y por lo tanto anuncia la imagen a la que nos aproximamos. Aunque parezca obvio, el río anuncia lo inevitable del proceso que está en marcha, no solo la liberación que es llegar al mar, sino también la multiplicación en extensión. El río es un cauce definido que tiende a una superficie ilimitada como es el mar (ilimitado en su sentido visual). Una vez en el mar, el vampiro comienza a salir esporádicamente de su caja para alimentarse de la tripulación. De habitar la bodega del barco (también un lugar de confinamiento), pasará a ocupar la proa del barco, avanzando hacia la metrópoli y hacía Ellen, ya sí, completamente liberado. [57] *Nosferatu* en la proa del barco, tras haber diezmado a la tripulación, es una de las imágenes más representativas. Una imagen de libertad, y de poder que recuerda el motivo del pirata⁹⁹ ¿Pero la liberación de qué? ¿De la sexualidad, de la muerte, del terror o la enfermedad...?

⁹⁹ Un símbolo de la libertad para el Romanticismo, movimiento del que Murnau toma buena parte del imaginario. El emblema del pirata es, significativamente, las dos tibias y la calavera.

El viaje de *Nosferatu* (I)



47



48

49



50



51



47-51. *Nosferatu* (1922) / 47. El profesor Bulwer explicando las diensiones del vampirismo en la naturaleza / 48. Knock esperando a su amo / 49. Ellen esperando en el cementerio a su marido o/y al vampiro / 50. El vampiro carga un carro con ataudes vacios / 51. Los ataudes, llenos, circulan por las calles de Wisborg

El viaje de *Nosferatu* (II)



52



53



54



55



56



57

52-57. Imágenes de contención frente a las de liberación en el viaje de *Nosferatu* (1922)

B) *DRACULA. PAGES FROM A VIRGIN'S DIARY* (2002)

Dracula. Pages from a virgin's diary es una lectura contemporánea de *Dracula*¹⁰⁰, influida también por su versión intermedia *Nosferatu* (1922), de la que extrae algunas escenas casi literalmente, pero sobre todo marcada por lecturas interpretativas posteriores; como las narrativas de invasión y colonización inversa (asociadas a la inmigración), así como el viaje de liberación. La película hace explícitas desde el principio estas cuestiones antes sugeridas, y por eso la incluimos aquí. El director toma una postura crítica desde nuevas interpretaciones de *Dracula* y el vampiro, especialmente desde el punto de vista de la mujer y en contra de los valores represores que se atribuyen a la sociedad victoriana estereotipada, así como cuestionando la legitimidad de la violencia de los cazavampiros. Sin embargo, ese estereotipo de la sociedad victoriana no es finalmente el objeto de los ataques, antes bien, se trata del planteamiento de problemas contemporáneos, como es el rechazo violento de la inmigración, la represión sexual y su doble moral en la sociedad, así como la violencia ejercida para mantener el orden en dicha sociedad. Todo esto se muestra de un modo directo pero distanciándose a través de una ficción situada en el pasado.

El filme comienza con la pesadilla de Lucy que visualiza el viaje del vampiro. Un viaje que se muestra sobre un mapa de Europa occidental como una mancha negra que se mueve desde el Este. Esa mancha negra es la invasión extranjera. Leyendas sobreimpresionadas en el mapa sobre el que resbala sangre en las que se muestran palabras como: «Inmigrants», «Others», «From Other Lands», «From the Sea»... nos dan una idea desde el comienzo de la intención del cineasta [58-62] Para incidir en esta identidad extranjera, e introducir el elemento xenófobo, Drácula es representado por un actor de

¹⁰⁰ Basada en un ballet de Mark Godden, adaptada y coreografiada por el Royal Winnipeg Ballet de Canadá, esta obra cinematográfica es otra versión de la novela de Bram Stoker. La principal diferencia formal con otras versiones es que se trata de una versión bailada. Rodada en blanco y negro, aunque incluye diferentes tintados, y añade toques puntuales de color, como gotas de sangre para destacar algunos elementos.

marcados rasgos orientales (Weig-Qiang Zhang), [63] en claro contraste con el resto de personajes.

La liberación de Ellen en *Nosferatu* de Murnau es una actitud abiertamente sexual en *Pages from a virgin's diary*. La imposibilidad de controlar a Lucy lleva a su ejecución brutal por medio de la banda, evocando las escenas más crueles ya mostradas en algunos de los filmes de Hammer Horror pero exagerando el sadismo de los ejecutores. [64] Para salvar a Mina la violencia se vuelca sobre el vampiro, empalado tras un brutal linchamiento y bajo la sombra que proyecta una cruz sostenida por la propia Mina. Al frente de esta banda está Van Helsing, representado como el más sádico de todos. Un pervertido y curioso que aprovecha su situación como médico para sobrepasarse con las pacientes. Lee el diario de Lucy, mientras esta permanece aún viva y sin pedir permiso a nadie, cosa que si hace en la novela, se esconde unas enaguas de Mina bajo la chaqueta para olerlas cuando nadie mira. También tortura a Rendfield para obtener la información que desea. [65] Van Helsing representa la parodia exagerada de esa dualidad victoriana que Hammer proyectaba en algunos personajes y en especial a los trasuntos de Van Helsing encarnados por Peter Cushing en varias ocasiones.

Tanto en *Nosferatu* como en los filmes de Hammer aunque de manera distinta, ya se incidía en la liberación como un elemento fundamental, aunque no se establece esta lectura como la única, ya que habría un amplio margen para otras. La obra de Guy Madin es bastante directa, e incluso exagerada, con lo que respecta a las cuestiones de raza y sexo dejando poco espacio a la imaginación pero incidiendo en los aspectos plásticos. Guy Madin completa, o mejor dicho especifica visualmente, lo que *Nosferatu* dejaba en la ambigüedad. Murnau *sugiere* a partir de las imágenes del personaje de Ellen que el vampiro está asociado a un mundo sexual, Hammer se recreaba en esa asociación desde la imagen de la vampira (sobre esto trataremos en el siguiente capítulo) y Guy Maddin explicita esa situación, destacando la violencia del entorno. Al tratarse de una versión bailada el lenguaje corporal ocupa un lugar fundamental y muy apropiado para el tema en debate, llamando también la atención sobre la

importancia del cuerpo en *Nosferatu* y el vampiro en general. A esta interpretación sexual se añade la representación del vampiro como un individuo de otra raza con respecto a los protagonistas, el conde tiene aquí rasgos marcadamente orientales. Estos rasgos no tendrían importancia si antes de esta versión no hubiéramos sido acostumbrados a través de decenas de versiones de Drácula a otra imagen, aunque ya en la versión de F. F. Coppola *Bram Stoker's Dracula* (2002) se incidía en el orientalismo vistiendo al conde con un kimono rojo.

Dracula. Pages from a Virgin's Diary



58

59



60

61



62

63



64

65



58-65. Pages from a Virgin's Diary (Guy Maddin 2002): 58-62. Imágenes del comienzo que anuncian la llegada del vampiro / 63. El vampiro, de rasgos orientales se dispone a morder a Lucy / 64. Lucy ejecutada por la banda / 65. La banda torturando a Renfield para obtener información

1.4 - TRANSILVANIA, EL PAÍS DE LOS VAMPIROS

«Whoever wishes to study the history of Transylvania in its past, present, and future aspects, who wants to understand its geological formation or system of agriculture, who would thoroughly penetrate into the inextricable net-work of conflicting political interest which divide its interior, must seek his information elsewhere.»

Emily de Laszowska-Gerard, *The Land beyond the Forest*¹⁰¹

«Cuando era pequeño tenía pasión por los mapas. Me pasaba horas y horas mirando Suramérica, o África, o Australia, y me perdía en todo el esplendor de la exploración. En aquellos tiempos había muchos espacios en blanco en la tierra, y cuando veía uno que parecía particularmente tentador en el mapa (y cuál no lo parece), ponía mi dedo sobre él y decía:

“Cuando sea mayor iré allí”»

J. Conrad, *Corazón de Tinieblas*¹⁰²

En el libro de Stoker la localización en el tiempo y el espacio (geográfica y arquitectónica), es uno de los aspectos fundamentales en la configuración del estereotipo del vampiro. La novela establece un puente entre un ser imaginado con una tradición literaria, respaldada por el supuesto folclore de un lugar poco conocido, aunque cercano, y lo enfrenta al presente¹⁰³. Oponiendo una Transilvania atrasada y rural con un Londres moderno y urbano.

El viaje implica toda una serie de categorías no exentas de problemas. Entre estas habría que destacar *lo exótico*, como una palabra que evoca un conjunto variable de imágenes según en que contexto. Lo exótico podría referirse a ciertos aspectos que encontramos también en la novela gótica; compuesto por geografías como el sur de Francia, Italia y España, (formando lo *exótico mediterráneo*), y por el cercano y el lejano oriente (*lo exótico oriental*), tomando parte dentro del fenómeno descrito por Edward Said como

¹⁰¹ EMILY DE LASZOWSKA-GERARD, *The Land beyond the forest. Facts, figures, and Fancies From Transylvania*, Harper and Brothers, New York 1888, p. 4.

¹⁰² JOSEPH CONRAD, óp. cit. p. 26.

¹⁰³ «Stoker ignores the popular device of sitting his tale in a remote land in a bygone age, and brings his all powerful Count to contemporary England» LEATHERDALE óp. cit. p. 53. Desde mi punto de vista no se trata tanto de ignorar como de establecer un diálogo con ese lugar y ese pasado.

*Orientalismo*¹⁰⁴. Junto a estas dos posibles versiones de lo exótico pretendo llamar la atención sobre una tercera, en la que se basa la geografía del vampiro, y cuya comparación con los exotismos anteriores puede ser provechosa. Llamemos a esta variante *lo exótico balcánico*, un concepto quizá no tan marcado por el colorido y la luz, pero sí por sus confusas fronteras, mezcla de pueblos, e influencia del islam. Así mismo etiquetado como un lugar lleno de supersticiones, especialmente en el XIX. Debido a su situación intersticial y a la infinidad de países y fronteras cambiantes que componen ese área del mapa, es un fenómeno común encontrar relacionadas diferentes realidades que lo rodean a través de campos semánticos e imágenes, entre las que domina la confusión. El mundo balcánico está contaminado de lo oriental, por un lado, y por otro de lo mediterráneo. El resultado ejemplar de todo este cóctel lo podemos observar en la creación de un lugar específico asociado al vampiro, también dominado por el discurso de la ficción; me refiero fundamentalmente a Transilvania, una invención cuyo resultado podemos encontrar en cualquier adaptación de *Dracula*, y de otras ficciones del vampiro.

Por medio de estrategias retóricas como las enumeradas por Chole Chard (comparación, hipérbole...) se va construyendo ese exotismo balcánico con el objetivo de contribuir a la creación de un producto sensacionalista. El viaje, como proceso de cambio hacia un escenario, ocupa una parte fundamental y en él, el vampiro tiene un papel protagonista. Ya hemos comentado algunas de las implicaciones de ese viaje, pero veamos ahora cómo es aquél lugar donde se viaja y de qué manera se ha convertido Transilvania en la nación de los vampiros por excelencia. Recordemos que Transilvania, a pesar de ser inseparable de Drácula y el vampiro en el imaginario mediático, no fue ni el único ni el primer lugar en el que discurrían las historias de vampiros (el caso Arnold Paul en Serbia, *The Vampyre* en Grecia, *Carmilla* en Austria, etc...). A partir de *Dracula* (1897) se convirtió en la localización del vampiro por excelencia. Hoy en día Transilvania y los vampiros van de la mano.

¹⁰⁴ E. W. SAID, *Orientalismo*, Debolsillo, Barcelona 2003 (1978).

Bram Stoker no fue ni el único ni el primero que presentó Transilvania como tierra de supersticiones en el terreno de la ficción, el propio Julio Verne en *Le Château des Carpathes* (1892) señalaba como «la región transilvana está todavía muy apegada a las supersticiones de las primeras edades»¹⁰⁵ y utilizaba este territorio como escenario de su trama de ambiente gótico. Paradójicamente esos terrores y los acontecimientos sobrenaturales que sucedían en la aldea transilvana de Verne, donde se desarrolla la novela, eran producidos por los avances de la ciencia.

Transilvania como eje de todas las supersticiones de Europa no era una novedad en *Dracula*. Sin embargo, no será la tierra de los vampiros por excelencia hasta la publicación de la obra de Stoker. La Transilvania que conocemos, una Transilvania «de ficción»¹⁰⁶, es el resultado de la construcción de un espacio desconocido por parte del lector-espectador, previamente descrito por parte de viajeros y sus relatos de aquellas tierras, reelaborados en imágenes desde las ficciones. En el caso de Bram Stoker, esta construcción se elabora a partir de obras como *The Land Beyond the Forest* (1888) de Emily Gerard, *Round the Carpatians* (1878) de Andrew F. Crosse y *On the Track of the Crescent* (1885) de Major E.C. Johnson, y otras tales como *Transylvania; Its Products and its People* (1865) de Charles Boner, *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia* (1820) de Willian Wilkinson, *The Book of the Were-wolfes* (1865) de Sabine Baring Gould¹⁰⁷, además de los testimonios de su propio

¹⁰⁵ JULIO VERNE, *El Castillo de los Cárpatos*, Editorial Bruguera, Barcelona 1980, p. 5. Al comienzo de esta novela cita dos autores franceses que también describieron Transilvania: AUGUSTE DE GÉRANDO (probablemente refiriéndose a *Le Transylvanie et ses habitants*, Paris 1845) y ELISÉE RECLUS (1830-1905) en sus relatos de viaje.

¹⁰⁶ «One of the peculiarities of vampire fiction is that it has – with great success – turned a real place into a fantasy» KEN GELDER óp. cit. p.1.

¹⁰⁷ Véase p. ej. PAUL MURRAY óp. cit. p. 173.

hermano médico militar George Stoker¹⁰⁸ y probablemente a partir de su experiencia de Irlanda¹⁰⁹.

Antes de que Bram Stoker decidiera localizar en Transilvania su vampiro, y este territorio se convirtiera en la localización de los vampiros por excelencia, Sheridan Le Fanu había popularizado Styria (Austria) en su relato *Carmilla* (1872) como el lugar más propicio para encontrar vampiros. El propio Stoker influido por la obra de Le Fanu habría elegido Styria en un primer momento¹¹⁰, pero se decantó finalmente por Transilvania. La obra satírica del excéntrico Count Eric Von Stenbock (1859-1895)¹¹¹ titulada *The True Story of a Vampir* (1894), nos habla de los estereotipos en torno al vampiro antes de la publicación de *Dracula*:

Las historias de vampiros se localizan por lo general en Estiria; la mía también. Estiria es uno de esos lugares reputados como románticos por quienes jamás han estado allí. Es una gran región nada interesante, celebrada por sus pavos, sus capones y la estupidez de sus habitantes. Los vampiros suelen llegar de noche, en carruajes tirados por dos caballos negros¹¹².

La novela de Stoker trasladó la acción a Transilvania, y allí viaja Jonathan Harker para tratar negocios inmobiliarios con su cliente el conde Drácula, que

¹⁰⁸ «George's book ... provided background for *Dracula's* opening chapters, which so admirably evoke the geography, customs, and ethnic complexities of Transylvania, the «land beyond the forest» BARBARA BELDFORD, *Bram Stoker: A biography of the Author of Dracula*, Nueva York, Knopf, 1996, p. 128, citada en JIMMIE E. CAIN «With the unspeakables» en *Dracula the Shade and the Shadow*, ELIZABETH MILLER (ed.) Desert Island Books, Essex 1998, p. 109.

¹⁰⁹ DAVID GLOVER indica que la topografía de *Dracula* es una «imagen espejo» del paisaje montañoso irlandés descrito en otra novela de Stoker, *The Snake's Pass*, y que habría momentos en que ambas geografías parecen una misma, óp. cit. p. 35. Así mismo Glover llama la atención sobre el libro de MAJOR E. C. JOHNSON (óp. cit. p. 34) que compara a los Szekelys y Valacos de Transilvania con los irlandeses.

¹¹⁰ DAVID J. SKAL, *Hollywood Gothic*, Faber and Faber, Nueva York, 2ª edición 2004, p. 23.

¹¹¹ De nombre completo ERIC MAGNUS ANDRES HARRY STENBOCK nacido en Estonia y enviado a Oxford de donde fue expulsado por «exhibitionism and disgraceful behaviour». Según parece llevo una vida totalmente nocturna marcada por sus excentricidades decadentes, el consumo de drogas y el alcoholismo. PETER HAINING (ed.), *The Vampire Omnibus*, Orion Londres 1995 y A. J. NAVARRO *Sanguinariis. 13 historias de vampiros*, Valdemar, Madrid 2005.

¹¹² «Vampire stories are generally located in Styria; mine is also. Styria is by no means the romantic kind of place described by those who have certainly never been there. It is a flat, uninteresting country, only celebrated for its turkeys, its capons, and the stupidity of its inhabitants. Vampire generally arrives at night, in carriages drawn by two black horses» PETER HAINING, óp. cit. pp. 159-160. Traducido al castellano en A. J. NAVARRO óp. cit. p. 171.

pretende trasladarse a Londres. De esta manera lleva el límite geográfico un poco más lejos, a un lugar menos accesible. Le Fanu la había trasladado previamente desde Grecia (donde se desarrollaba el relato de William Polidori). De algún modo es posible que debido al progresivo conocimiento, o colonización intelectual de los lugares en que se desarrollaban las historias de vampiros, necesitaran estas una nueva localización. Cada vez más lejana o menos conocida, más exótica o más cercana a *la clase de lugar romántico descrito por aquellos que con certeza no han estado nunca allí* como dice Von Stenbok. Este alejamiento geográfico tendría continuidad en la ciencia ficción, con el traslado de los vampiros al espacio; el nuevo terreno desconocido y lugar donde poder proyectar todas las supersticiones, primero a la Luna, después a Marte y así progresivamente alejándose, a medida que la realidad de los hechos va descubriendo el territorio.

Bram Stoker nunca estuvo en Transilvania, su conocimiento de aquellas tierras lo adquirió a través de diferentes libros, y guías de viaje consultados en el British Museum. Estos libros de viaje, influidos a su vez por las primeras novelas góticas, estaban ya plagados de imágenes del terror-arte. Es probable que algunas de estas imágenes góticas que componen el paisaje transilvano no las tomara directamente de la novela gótica, o de otras ficciones de vampiros, sino que le llegaran a través de la literatura de viaje. Es importante llamar la atención sobre las imágenes que pueblan, literalmente, algunas de esas obras que Stoker consultó. No se ha prestado la suficiente atención a las ilustraciones y grabados e imágenes descritas en esos libros, que en sí mismos contienen buena parte de los elementos visuales con que nos vamos a topa en el cine de vampiros en el siglo XX. El papel de de estas imágenes como fuentes de Stoker no solo tiene importancia con lo que respecta a la génesis de *Dracula*, también muestran como la literatura de viaje ya estaba claramente influida por la visión gótica y forman parte de un proceso cíclico de retroalimentación descrito más arriba. Mucho se ha dicho sobre los referentes literarios de Stoker pero poco sobre los visuales; tanto las imágenes proyectadas en las representaciones teatrales de la compañía de Irving, para la que trabajó durante buena parte de

su vida, como otros espectáculos a los que pudo atender durante su vida. No es este el lugar donde revisar la génesis completa de la novela, pero si es interesante llamar la atención sobre esas fuentes que Stoker utilizó como muestra de este vocabulario común y como parte de Drácula-texto y el vampiro en su sentido amplio. Ese vocabulario gótico se extiende no solo a través de la literatura de viaje, reaparece también en otros medios que ocupan un lugar fundamental en el proceso moderno: especialmente la caricatura y la propaganda política¹¹³.

Una de las obras que más sirvió a Stoker para construir Transilvania fue *The Land Beyond the Forest* (1888) (traducción literal de Transilvania) de Emily Gerard. Las ilustraciones del libro de Gerard destacan por su similitud con el imaginario vampírico. [66-71] A menudo se ha llamado la atención sobre los elementos que Stoker tomó de las descripciones de Gerard, pero lo que resulta sorprendente es que nadie haya llamado la atención sobre la interesante similitud entre los grabados incluidos en el libro y las imágenes que forman el imaginario de Drácula, y sobre todo, la similitud entre las ilustraciones de Gerard y algunas de las versiones de *Dracula* en la pantalla. Las imágenes del libro de Gerard aparecen constantemente a modo de tópicos cinematográficos. En su libro encontramos por ejemplo diferentes razas representadas, guerreros y soldados, pero también paisajes y castillos, que después observamos en el cine. Una de estas imágenes, que representa una abadía en ruinas en Kerz, precisamente una de las imágenes «más góticas», se reproduce también en otra de las fuentes de Stoker como es *Transylvania; Its Products and its People* (1865) de Charles Boner, mostrando un interés común en esa imagen en concreto de la abadía ruinosa [71]. Son imágenes que también podemos encontrar en la pintura del romanticismo de manera parecida, por ejemplo hay claras similitudes entre la abadía de Kerz reproducida en el libro de Gerard y Boner y la obra de C. D. Friederich *La abadía en el robledal* (1809-1810). [72] Lo interesante

¹¹³ Tanto en la caricatura como en la propaganda encontramos numerosas imágenes del terror gótico, no solo en lo que respecta a la geografía imaginaria sino también en el retrato y la representación de personajes y especialmente desde la segunda mitad del XIX y en adelante. De estos personajes góticos veremos varios ejemplos en el apartado 3.3.

aquí es destacar la cantidad de imágenes góticas que llenan la literatura de viaje y construyen así un territorio desconocido por el lector a través de imágenes allí reproducidas y que combinadas con la literatura ficción y obras pictóricas como la de Friederich componen un panorama gótico imaginario completo sobre un espacio existente.

Es cierto que con respecto al libro de Gerard tenemos que ser precavidos al relacionar sus imágenes con Stoker. Ya que no queda del todo claro que Stoker consultara la obra completa en su versión ilustrada en sus dos volúmenes de la edición inglesa (opción hacia la que me inclino)¹¹⁴ o sí por el contrario leyó una versión abreviada en forma de artículo en la que se hablaba solo de las supersticiones. Sin embargo, el paralelismo de las imágenes señalan un imaginario gótico común y una estrecha relación entre la literatura de viaje y la ficción del vampiro.

Otra de las fuentes de *Dracula* constatada es la obra de Major E. C. Johnson *On the Track of The Crescent: erratic notes from Piraeus to Pesth* (1885)¹¹⁵. De esta fuente es significativa la actitud del propio autor. Se trata de un militar que viaja por diferentes países del este de Europa (Grecia, Turquía, Rumania...) y en su viaje hace observaciones sobre los diferentes pueblos y razas, a veces deja ver un carácter marcadamente antisemita (basando sus ataques en la nariz)¹¹⁶, o en otros casos hace comentarios racistas entre los que incide en su abierta repulsión hacia los gitanos. Destaca su marcado aire de superioridad y las comparaciones con su país, un recurso que encontramos también en *Dracula* junto con la constante taxonomía de razas. A pesar de hacer constantes alusiones a los pueblos por los que pasa y gentes comunes a las que trata,

¹¹⁴ Uno de los argumentos que inclinan la balanza hacia la hipótesis de que Bram Stoker consultara la edición inglesa completa es el mapa incluido en esta. El mapa muestra claramente el recorrido de Harker (también presente en otros mapas) pero además visualmente el punto en el que se encuentra el castillo de Drácula en la novela parece un volcán en el vórtice de un remolino, justo en la frontera de los tres estados. Que Stoker lo describa así, incluso que hable de tierras volcánicas hace pensar que su descripción parte de este mapa en particular y que por lo tanto manejo la edición inglesa aunque es posible que también el artículo.

¹¹⁵ E. C. JOHNSON, óp. cit.

¹¹⁶ «The Gentleman with the Semitic olfactory feature...» ibíd. pp. 76-77 o «the gentleman of the nasal persuasion» ibíd. p. 77. Algunas de las suposiciones que han visto en los rasgos de Drácula rasgos judíos se han basado precisamente en *the aquiline nose* del conde en la que insiste Johnson.

finalmente donde se alberga es en casas de algunos de los nobles de la zona¹¹⁷, igual que Harker.

Menciona a los Székelys¹¹⁸, a los Voivodes¹¹⁹, y Hospodars¹²⁰, y también Wallachs¹²¹. Asimismo este libro incluía grabados, realizados a partir de dibujos del propio autor. Entre ellos alguno significativo como un «noble magyar en traje de gala», empuñando la espada (Portada). Johnson se extiende en describir a los judíos (de los que incluye también algún dibujo satírico), gitanos, valacos y székelys y sin embargo viaja «de conde a conde» tratando de cerca solo a estos últimos, los únicos con los que mantiene conversaciones. Con el resto no hay diálogo, forman parte de una experiencia pintoresca en la que un paisaje y una raza son solo elementos que describir o dibujar. Las observaciones sobre los gitanos rumanos debieron servir a Stoker y son un buen ejemplo del tipo de actitud de su autor. Los describe como nómadas y salvajes en sus hábitos, afirmando que raramente trabajan y viven del esfuerzo de los demás¹²². Sobre los niños gitanos, a los que se refiere como «hijos de la naturaleza», señala que a menudo son peligrosos, especialmente si tienen hambre y frío, y que como «por supuesto, nadie querría dispararlos» la huida es la única forma de evitar sus inconvenientes¹²³.

Es muy interesante observar la categorización de los gitanos como raza salvaje por parte de Johnson y compararlo con la escena de persecución final en *Dracula*, en la que la banda persigue el carro del conde, que es protegido por

¹¹⁷ P. ej. «on my very return to Count P- B- 's I had a very strange adventure, and one which might have ended fatally for somebody» dice sin citar el nombre del conde poco antes de narrar una historia de tintes góticos sobre su estancia allí: «Two glowing eyes shone out brightly from the surrounding gloom for an instant, and then vanished» ibíd. p. 280-281.

¹¹⁸ Precisamente es el título del capítulo XIX, ibíd.

¹¹⁹ Ibíd. p. 107.

¹²⁰ Ibíd. p. 108. Si un voivoda es el protagonista de *Dracula* es interesante como un Hospodar (este no en forma monstruosa) lo es de otra de las novelas de Stoker, *The Lady of the Shroud* (1909, *La Dama del Sudario*), obra que también se lleva a cabo en los Balcanes, también incluye un viaje desde Inglaterra, e incluso una supuesta muerte que resucita aunque a la manera de las novelas góticas de Ann Radcliffe finalmente es un malentendido y no un hecho sobrenatural.

¹²¹ MAJOR E.C. JOHNSON, óp. cit. p. 281.

¹²² «They are generally wild and nomadic in their habits rarely working themselves, but living in preference of the toil of others» ibíd. p. 150.

¹²³ «These children of nature are very often dangerous, especially when cold and hungry, as no one, of course, would wish to shoot, or in any way injure them, flight is the only escape from their importunities», ibíd. p. 150. La cursiva es mía.

lobos y gitanos que se confunden en la lucha: «Ni las armas apuntadas, ni los centelleantes cuchillos de los gitanos que tenían delante, ni el aullido de los lobos detrás, parecían distraerles la atención»¹²⁴

En el libro de viajes de Johnson, además encontramos algo que en cierta medida, y salvando las distancias, podríamos comparar con el fenómeno conocido como la España Negra. La búsqueda de los aspectos más escabrosos o decadentes a lo largo del viaje parece ser uno de los intereses del viajero que observa el territorio desde la decadencia. Podemos decir que la mirada de E. C. Johnson, obsesionado por lo pintoresco, está «gotizada» en cierto sentido, ya que busca la suciedad, los perros, las roturas del pavimento, y *disparar* con sus dibujos es su manera de atrapar la miseria en una imagen¹²⁵.

Transilvania es un mundo rural descrito como un lugar oscuro. *Dracula* enfrenta el ambiente urbano con este entorno campestre del que procede el conde. Según Christopher Frayling esos mismos libros en que se basó Stoker estaban de moda precisamente por reflejar esa Europa rural pre-científica que contrastaba con la ciudad victoriana¹²⁶. En ese diálogo campo-ciudad intervienen también una serie de imágenes entre las que se encuentra el castillo, en oposición a la nueva arquitectura urbana; las ruinas y el cementerio (la ruina humana), como parte del vocabulario romántico, frente a los bulliciosos salones y calles atestadas. También opone como veremos el «mundo oriental» con el «mundo occidental», y el presente con el pasado, en general, enfrentando así un espacio moderno con *otros* lugares¹²⁷. El vampiro y el viajero que acude a su territorio, como Harker en *Dracula* (siempre de manera voluntaria), establecen un puente entre esos lugares distantes pero reforzando por contraste esos límites que los separan, no solo en sentido geográfico sino quizá también en un sentido más significativo como son los límites de la cultura, del conocimiento y de la realidad y sus contrastes en el mundo moderno. Cuando se habla de

¹²⁴ STOKER, óp. cit. p. 500.

¹²⁵ «Every lane was a study, every town a picture. But oh! The dirt, the dogs, the holes in the pavement. I itched to draw my sketch-book from my pocket, and *fire!*» JOHNSON, óp. cit. p. 43.

¹²⁶ CRISTOPHER FRAYLING, *Nightmare. The Birth of Horror*, óp. cit. p. 100.

¹²⁷ Ese *otro* lugar podría ser un reflejo de Irlanda en *Dracula*, la patria de Bram Stoker, según la interpretación de DAVID GLOVER, óp. cit. pp. 32 y ss.

pueblo o cultura popular, aunque sea para valorarlo, lo que se consigue, precisamente, es establecer una diferencia clasista etiquetándolo como *otro*¹²⁸.

La localización en la que se desarrolla la mayor parte de la acción en *Dracula* es sin embargo la ciudad, contrastando con el entorno rural del comienzo, el mundo de Transilvania. Lo interesante de este lugar al que viaja Harker es su situación geográfica límite en la frontera de tres estados¹²⁹. Se trata de Europa y al mismo tiempo es «Oriente», además del mundo rural, Transilvania es representante del mundo oriental como vemos en uno de los párrafos más citados de la novela y que mejor ilustra ese paso:

Tenía la impresión de que salíamos de Occidente y nos adentrábamos en Oriente: el más occidental de los espléndidos puentes del Danubio – que aquí adquiere una doble anchura y profundidad – nos trasladó a las tradiciones de predominio turco¹³⁰.

Dracula entra de lleno en la construcción de Oriente¹³¹, tal y como Edward Said la ha señalado en *Orientalismo*¹³². Aunque Said no se refiere a Stoker directamente en su libro sí menciona a otros autores como William Beckford, Byron y Goethe vinculados a la novela gótica y el vampiro, no podemos pasar por alto la presencia del elemento orientalista en *Dracula* y en algunas versiones posteriores. En la novela esto se ve en numerosas alusiones de las que cito solo alguna. La poca puntualidad de los trenes, por ejemplo, habría servido a Harker de punto de comparación Oriente/Occidente estableciendo la supremacía

¹²⁸ El pueblo se ve como *otro* no solo en la mirada del viajero también se establece una distancia entre los protagonistas (burgueses adinerados y profesionales cualificados) frente al resto de tipos sociales.

¹²⁹ «como si se tratara de los bordes del mundo», STOKER, óp. cit. 484.

¹³⁰ *Ibíd.* p. 11.

¹³¹ STEPHEN D. ARATA apunta como referencia en el contraste Oriente/Occidente la obra de Said en su artículo «The Occidental Tourist» aunque no lo desarrolla plenamente en este sentido si no en relación a la colonización inversa. El artículo de Arata completo está reeditado en *The Critical Response to Bram Stoker*, CAROL A. SENF (ed.), Greenwood Press, Connecticut/London 1993.

¹³² SAID, óp. cit. A menudo se suele señalar como ejemplo de Orientalismo la obra de William Beckford *Vatheck* obra que en comparación a *Dracula* contiene muchos más elementos orientalistas, sin embargo no se debe menospreciar este aspecto en la novela de Stoker.

occidental a través de esta¹³³, «Me parece que cuanto más al este vamos, menos puntuales son los trenes. ¿Cómo serán en China?»¹³⁴, o de la construcción de los mapas, «no existen en este país mapas comparables a los de nuestro Servicio Cartográfico»¹³⁵. También ese discurso orientalista se fijaría en las gentes. Como por ejemplo en «los eslovacos, que son más bárbaros que el resto (...) Son muy pintorescos, pero no parecen simpáticos. En el *escenario* se les tomaría en seguida por una cuadrilla de salteadores *orientales*»¹³⁶.

El asunto va más allá, pues entre el personaje de Van Helsing y Drácula se establece una comparación similar a la que describe Edward Said entre el tipo oriental y el occidental: «El oriental es irracional, depravado (perdido), infantil, “diferente”; mientras que el europeo es racional, virtuoso, maduro, “normal”»¹³⁷. Los calificativos del tipo oriental son los que se atribuyen a Drácula, salvo quizá «irracional». El vampiro en este caso es frío y calculador. Van Helsing por otro lado es el *europeo racional*, aunque a veces pierda el control en ataques de risa histérica¹³⁸. Drácula estudia Occidente es un *occidentalista*, frente a Van Helsing, conocedor de las costumbres y folclore orientales, a través de un orientalista que conoció el propio Stoker, Arminius Vambery¹³⁹, al que cita como fuente de conocimiento en la ficción: «He pedido a mi amigo Arminius, de la universidad de Budapest, que me facilite información sobre este ser; y después de consultar todas las referencias existentes, me ha dicho quien es»¹⁴⁰ dice el doctor Van Helsing. Lo que se oponen aquí son dos caracteres antagónicos, tipos representativos, o incluso figuras patriarcales, que más allá

¹³³ En cuanto a esto STEPHEN ARATA, óp. cit. p. 93, dice: «The contrast between British punctuality and Transilvanian tardiness stands, in Harker's view, as a concrete instance of more fundamental and wide ranging oppositions: between Western civilization and Eastern barbarism...»

¹³⁴ STOKER, óp. cit. p. 13.

¹³⁵ Ibíd. p. 12.

¹³⁶ Ibíd. p. 13-14. La cursiva es mía, para destacar que realmente se trata de un escenario.

¹³⁷ SAID, óp. cit. p. 68-69.

¹³⁸ STOKER, óp. cit. p. 233.

¹³⁹ Si bien no está claro que Bram Stoker incluyera en su novela información aportada por Arminius Vambery, a quien conoció personalmente como sabemos por sus *Personal Reminiscences of Henry Irving*, es significativo de por sí que se cite a este como fuente de conocimiento de su personaje de ficción. «Vambery (1832-1913) was a Hungarian philologist, traveller, Orientalist, political theorist and writer who held the position of Profesor of Oriental Languages at Budapest University» PAUL MURRAY, óp. cit. p. 186.

¹⁴⁰ STOKER, óp. cit. p. 322.

de su independencia como personajes representan un conflicto de civilizaciones. Por supuesto todo conduce en la narración a establecer la supremacía occidental sobre la oriental.

Oriente participa de esta manera de una compleja construcción imaginaria, a través de un mecanismo cuyo funcionamiento muestra claramente la propia novela. En el discurso de Jonathan Harker y Van Helsing (los únicos personajes que tienen conocimiento directo del «tipo oriental»), descubrimos una serie de advertencias que levantan sospechas sobre la realidad que nos representan «porque conocen (o creen conocer) las cosas tal como otros se las han enseñado»¹⁴¹; en el caso de Van Helsing a través de Arminius Vambery y en el de Harker a través de sus lecturas en el Museo Británico y experiencia propia, cuya realidad el mismo cuestiona. Recordemos que Bram Stoker, demiurgo de esta historia, nunca estuvo allí.

Transilvania, la de ficción, también está formada por otros elementos. Junto al carácter oriental encontramos el elemento *feudal*; recuerdos del pasado en forma de arquitectura indicando en último término, que el viaje de Harker no es solo a Transilvania sino también a otro tiempo. Apoyando en este sentido la sugerencia anterior del viaje temporal. Transilvania también participa de lo *rural*, se ve en las numerosas alusiones a los campesinos, o lo *salvaje y natural*, «una comarca repleta de bellezas naturales de todas clases», «corríamos junto a ríos y torrentes que a juzgar por sus anchas márgenes de piedra parecen experimentar grandes crecidas»¹⁴², «Ayer viajamos todo el día, acercándonos cada vez más a las montañas, y adentrándonos en una región salvaje y desolada. Hay grandes y amenazadores precipicios, y muchas cascadas; y la naturaleza parecía celebrar a veces un carnaval»¹⁴³. Elementos significativos en cuanto a su relación opuesta al mundo occidental moderno, racional, tecnológico y urbano. Por eso es necesario relativizar el orientalismo ya que a

¹⁴¹ Esta afirmación la hace Van Helsing con respecto a otros, sin embargo bien se podría aplicar a él mismo: «existen cosas antiguas y nuevas que no llegan a captar los ojos de los hombres, porque conocen (o creen conocer) las cosas tal como otros hombres se las han enseñado» *ibíd.* p. 256.

¹⁴² *Ibíd.* p. 13.

¹⁴³ *Ibíd.* p. 486.

pesar de haber entrado en «domino turco», en el dominio del Islam, Harker todavía se mueve dentro del continente europeo. Eso si, en «una de las regiones de Europa más remotas y menos conocidas», contaminada por oriente, «donde el demonio y sus hijos aún caminan con pies terrenales»¹⁴⁴. En un primer momento el viaje está plagado de alusiones al pintoresquismo, contribuyendo a marcar las distancias («otros iban muy pintorescos», «De cuando en cuando nos cruzamos con checos y eslovacos, todos con trajes pintorescos»)¹⁴⁵, y otra serie de comentarios objetualizando al/la indígena como «Las mujeres parecen bonitas si no miras de cerca, pero son muy bastas de cintura»¹⁴⁶. Pero según avanza la narración el paisaje comienza a estar salpicado de la clase de elementos que componen lo sublime, tal y como Edmund Burke lo describiera en su *Indagación filosófica* convertida en un catálogo de recursos para la novela gótica¹⁴⁷. En el viaje de Harker *el temor en aumento, la oscuridad creciente a medida que avanza el viaje, el poder del conde, la privación de libertad, la vastedad del paisaje, la dificultad de su situación, la magnitud en la construcción del castillo e incluso los gritos de animales*, lobos en este caso, son algunos de los motivos del tratado de Burke que encontramos. Del mismo modo que hay un punto de ruptura cuando Harker cruza el Danubio para entrar en Oriente, al atravesar el desfiladero de Borgo da un paso más, abandonando ese oriente de postal, pintoresco, para ingresar en un lugar definitivamente peligroso y marcado por lo sublime... «en el aire había una sensación densa y opresiva de tormenta. Era como si la cordillera separase dos atmósferas, y entráramos ahora en la tormentosa»¹⁴⁸.

¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 76.

¹⁴⁵ *Ibíd.* p. 19.

¹⁴⁶ *Ibíd.* p. 13.

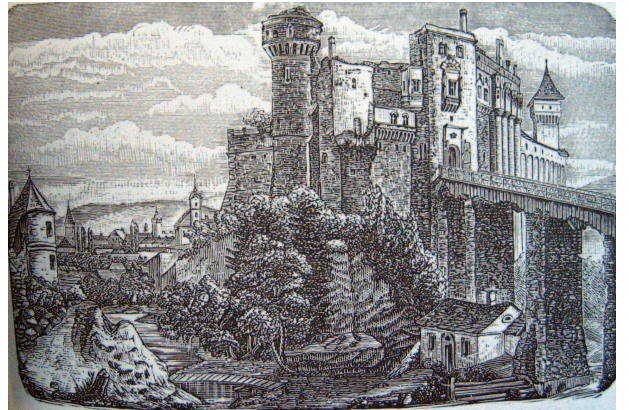
¹⁴⁷ Véase 0.6.1 - «Elementos góticos y el catálogo de Burke».

¹⁴⁸ STOKER, óp. cit. p. 21. El concepto de límite es esencial no solo en cuanto a Transilvania sino también en relación al propio mito del vampiro en su condición de no-muerto, pero tampoco vivo.

La Transilvania de Emily Gerard (I)



66



67



68



69



70

66-70. Imágenes extraídas del libro de Emily Gerard *The Land Beyond the Forest* (1888), óp.cit.: 66. Baron Samuel Bruckenthal / 67. Castillo Vadja Hunyad / 68. El paso de Rothenthurm / 69. El castillo de Törzburg / 70. Músicos gitanos
Pags. 212, 365, 165, 265 y 126 del vol. II respectivamente.

La Transilvania de Emily Gerard (II)

71



72



71. Imagen de la abadía en ruinas de Kerz (Ruined Abbey of Kerz) extraída del libro de Emily Gerard 1888, vol I. óp. cit. p. 115, también reproducida en el libro de Charles Boner Transylvania: Its Products and its People (1865) óp. cit.

72. La abadía del robledal (1809-10) óleo sobre lienzo de Friederich, Nationalgalerie (Galerie der Romantik) Berlín

1.4.1 - METONIMIA TRANSILVANA (LA POSADA DE LOS SUPERSTICIOSOS)

La Transilvania de ficción, podríamos decir sin exagerar, que además del vampiro está compuesta por otros tres elementos: 1) un paisaje natural con bosque y montaña 2) un castillo (del que hablaremos más abajo) y 3) una posada, situada por lo general en un pequeño pueblo de paso. La posada aparece descrita en *Dracula*, y desde *Nosferatu* en adelante la vamos a encontrar en prácticamente todas las versiones de *Dracula*, así como en otros filmes sobre vampiros. Transilvania y sus gentes representan la cultura popular y al espectador, transformados en un grupo de aldeanos supersticiosos que observan aterrorizados, pero pasivamente sentados en la tasca o en el cine, lo que inevitablemente va a suceder. Esta posada y sus supersticiosos habitantes están contruidos de manera muy parecida en todas las versiones [71-78] La posada cercana al castillo es el lugar donde se representa la escena típica del turista incrédulo y las prevenciones del folclore. En esa escena ha quedado retratado el estereotipo del pueblo transilvano, algo parecido a la bailadora, el guitarrista y el torero con respecto al estereotipo de lo español.

El estereotipo más conocido estará representado por un robusto posadero con mostacho cuyos ojos se salen de las cuencas y tiembla al oír pronunciar el nombre del conde, o en todo caso por su esposa caracterizada con un pañuelo en la cabeza y siempre dispuesta a colgar un crucifijo a todo aquel que pasa con destino al castillo. Estos personajes se van a repetir, al igual que su posada, en numerosas ocasiones. La escena es representada visualmente por primera vez en *Nosferatu*, [74,75] pero es seguramente a través de la versión de *Dracula* (Tod Browning, 1931) [71-73] que se hizo más popular (es sabido que los productores de Universal adquirieron el filme de Murnau para reutilizarlo en su nueva versión «canibalizado y renacido»)¹⁴⁹ y aquí se ve bastante bien esa influencia directa. La insistencia del motivo a través de las versiones de *Dracula* en la productora Hammer, donde siempre tiene lugar la escena, y las parodias

¹⁴⁹ «cannibalized and reborn», sobre como Universal Pictures adquirió una copia de *Nosferatu* antes de llevar a cabo su versión ver SKAL *Hollywood Gothic*, óp. cit.

de la misma en *The Fearless Vampire Killers* (1967) o en *Dracula. Dead and Loving it* (1995) son la constatación definitiva de su lugar fundamental como estereotipos¹⁵⁰. [76-77]

Ni la posada ni sus habitantes han evolucionado en su representación a lo largo del cine del siglo XX. Esta posada responde, y participa, en la construcción de Transilvania cuyo extenso territorio es representado exclusivamente por unas pocas imágenes y lugares. Si observamos las numerosas películas de vampiros a partir de la que hemos ido construyendo la imagen de Transilvania y las enumeramos podremos nombrar escasamente los tres elementos: el paisaje frondoso, la posada y sus habitantes supersticiosos, y el castillo, aparte del vampiro claro está. Básicamente, estos son los únicos componentes a partir de los cuales nos hemos formado la idea de Transilvania, una imagen que está totalmente arraigada en el imaginario. Posiblemente la ficcionalización de este territorio tiene mucho que ver con el atraso y aislamiento del país en que se ha encontrado, y todavía se encuentra esta región, con respecto a la Europa más occidental y a pesar de su reciente ingreso en la CEE. La dictadura de Ceaucescu, quién también fue representado como vampiro por asociación, [79-80] no contribuyó en ningún caso a cambiar la imagen proyectada sobre este territorio, sino más bien al contrario, y tampoco han ayudado los intentos de utilizar *Dracula* como reclamo turístico, la especulación sobre «Dracula Park», [81] un proyecto que no parece terminar de cuajar nunca, o el castillo de Bram presentado a menudo como el castillo de Drácula, a pesar de no tener nada que ver con la novela de Stoker y muy poco con Vlad Tepes.

La escena típica de la posada se basa en el contraste producido por el encuentro entre el personaje que viaja de la ciudad (Harker, el moderno) con los paisanos de Transilvania con los que paradójicamente se identifica el espectador como conocedor del folclore (la sabiduría de lo antiguo).

¹⁵⁰ *The Fearless Vampire Killer* (Roman Polanski 1967) se puede leer fundamentalmente como una parodia de las primeras películas de Hammer, por otro lado en la más reciente *Dracula. Dead and loving it* (Mel Brooks 1996) encontramos referencias principalmente a la versión de Francis Ford Coppola y de la clásica versión de Tod Browning.

Premoniciones y prejuicios se confunden en la visión de Harker alcanzando su punto máximo con la aproximación al castillo «Cuando le pregunté si conocía al conde Drácula y si podía hablarme de su castillo, se santiguaron los dos; y tras decirme que no sabían nada, se negaron a decir nada más»¹⁵¹. Y más abajo:

¿Debe ir joven Herr? ¿De verdad debe ir? [*Esta es la pregunta que nos hacemos siempre como espectadores*] (...) Por último cayó de rodillas y me imploró que no fuese, al menos que retrasase la marcha un día o dos. Todo esto era ridículo, pero no dejaba de inquietarme. Sin embargo tenía un asunto que resolver y no permitiría que nada me lo estorbase. Así que trate de levantarla, y le dije, lo más seriamente que pude, que se lo agradecía, pero que mi deber no admitía demora, y no tenía mas remedio que ir. Entonces se puso de pie y se secó los ojos; y quitándose del cuello un crucifijo, me lo ofreció¹⁵².

La súplica y entrega del crucifijo es ya un clásico, al igual que la memorable despedida:

Cuando nos pusimos en marcha, la multitud congregada en la puerta de la posada, que ahora había aumentado considerablemente, se santiguó y apuntó con dos dedos hacia mí. (...) Nunca olvidaré la última imagen de la posada, con aquella multitud de figuras pintorescas, todas santiguándose, bajo el amplio arco de la entrada...¹⁵³

Harker es siempre representado como un tipo de ciudad, su traje y corbata van a contrastar con los personajes que conforman el entorno folklórico y pintoresco de Transilvania. En ningún momento pasa el urbanita desapercibido, y menos aún cuando irrumpe en las posadas mencionando el tabú más temido de la zona. Harker representa la incredulidad del tipo de ciudad con el que el espectador se identifica, sin embargo el espectador al entrar en la lógica de la

¹⁵¹ STOKER, óp. cit. p. 15. El silencio está estrechamente relacionado con las escenas de la prevención. El viajero busca información sobre Drácula, algún vampiro o castillo en una posada de aldea. Nadie responde y es precisamente ese silencio el que previene. Esta escena es parodiada en *The Fearless vampire Killers* cuando los protagonistas entran en la posada y observan tremendas ristras de ajos colgadas por las paredes, sin embargo ante las preguntas sobre vampiros todos parecen mirar hacia otro lado.

¹⁵² *Ibíd.* p. 16

¹⁵³ *Ibíd.* pp. 17-18

ficción sabe que en Transilvania todo es posible y que quienes llevan la razón son los aldeanos. Es así como el espectador se transforma en el aldeano, puesto que ambos conocen el folklore del vampiro. Las prevenciones del folklore son un motivo necesario, forman parte del suspense, al igual que es necesaria esta serie de personajes descreídos que no ven el peligro, siempre hay un imprudente... ¿quién se acercaría sino al castillo de Drácula? En ese momento, precisamente porque conocemos o creemos conocer la historia, como público y por conocimiento popular, como parte de ese *folk* (pueblo) global sabemos las reglas (*lore*) [quizá podríamos hablar de un *folk-world*, un folklore global] y sabemos que el viajero debería aceptar el crucifijo, que no debería viajar al castillo de Drácula y menos aún de noche, pero que sin embargo lo hará¹⁵⁴.

Estas prevenciones forman una parte esencial del suspense, un suspense que en las historias de vampiros funciona precisamente por el conocimiento de la historia, por el estereotipo y la repetición. El viaje, al igual que muchas otras imágenes o conjuntos de imágenes relacionados con el vampiro, se basa enteramente en unas convenciones establecidas, un folklore, y en una expectación. Normalmente quienes acuden al cine a ver una historia de vampiros lo hacen con unos conocimientos previos y unas claras expectativas: ver la historia de siempre o ver como se subvierte o parodia. Esta escena de la prevención la conocemos fundamentalmente a través de *Dracula* (1897), sin embargo ya la encontramos en *The Vampyre* (1819) de Polidori y la esencia ya estaba implícita en los libros de viaje, en los que la perspectiva descreída del viajero occidental contrastaba con las supersticiones de los nativos y se presentaba el territorio de Transilvania como el lugar donde todo es posible. Entre los libros de viaje utilizados por Stoker no tanto en el de Emily Gerard como en el Mayor E. C. Johnson, *On the Track on the Crescent*, marcado por sus actitudes racistas, clasistas y su aire de superioridad. El personaje de Harker se puede entender como una mezcla entre el interés de Gerard por Transilvania y algunos elementos de Johnson. El relato del vampiro juega con el descreimiento

¹⁵⁴ Este folklore del que formamos parte es el verdadero folklore del vampiro, el constituido por las normas difundidas desde las diferentes historias de ficción.

del personaje de la ciudad (nosotros), barajando la posibilidad de la existencia de tales supersticiones. Harker, en la novela, va encontrando junto a escenas campestres una serie de individuos, señales y comentarios que van despertando su inquietud, previamente alimentada por sus lecturas.

El viaje de Harker en *Dracula* se ha convertido en un modelo para otros viajes. En este viaje se destacan algunos lugares comunes y estereotipos que se han ido tipificando a lo largo de las diferentes versiones de *Dracula* en el cine pero también en otras ficciones del vampiro. Este viaje típico mezcla diferentes elementos de la narrativa gótica, de los que hemos mencionado algunos como la noche, los lobos, los cementerios y tumbas, los castillos y ruinas, la naturaleza desbordante, etc... Junto a elementos del vocabulario gótico encontramos toda la retórica extraída de los libros de viaje como los citados de Emily Gerard o Major E. C. Johnson. En estos viajes tienen gran importancia los elementos pintorescos y las descripciones del territorio por un lado, y por el otro los paisajes sublimes. En la alternancia de ambos reside buena parte del interés del viaje. Por otro lado es fundamental la introducción del elemento onírico y la sensación de profundidad, un viaje que se desvincula de la vida moderna y la metrópoli para retroceder en el tiempo.

Los lugares lejanos, temidos, desconocidos o inalcanzables han sido siempre lugares susceptibles de imaginar, como esos espacios en blanco en el mapa que menciona Conrad en *Corazón de Tinieblas*¹⁵⁵, y es esa fantasía la que ha construido esos «castillos en el aire»¹⁵⁶; Oriente, el Este, el pasado feudal, incluso el entorno rural y el folclore, son precisamente eso. Del mismo modo los lugares de ficción se han situado en dichos espacios, donde la realidad de los hechos no pone en duda la creación de la ilusión. En el momento en que están al alcance de la mano o que arrojamos algo de luz sobre ellos se convierten en aire, se *esfuman* como ocurre literalmente con el vampiro en *Nosferatu*.

¹⁵⁵ Véase la cita de CONRAD al comienzo del apartado 1.4.

¹⁵⁶ Precisamente en *Dracula* el personaje de Mina dice a su amiga Lucy en una carta antes de que ambas sean vampirizadas: «Echo de menos estar contigo, y junto al mar, donde poder charlar a gusto y hacer castillos en el aire» STOKER, óp. cit. p. 77.

El espacio en blanco, el lugar desconocido, es el que da pie a la subjetividad del espectador, al trabajo de la imaginación y por extensión de la pesadilla. Ese gran vacío que se crea en torno al personaje del conde en la novela de Stoker es lo que ha permitido la posibilidad de crear tantas secuelas y variaciones. Recordemos como Drácula, tras ser presentado al comienzo de la novela, desaparece casi totalmente del relato hasta el final. Por otro lado, aunque se menciona su antiguo linaje y su origen guerrero, poco sabemos de su transformación en vampiro, su vida personal y sus sentimientos, si es que los tiene. La literatura posterior, en un continuo ejercicio de estilo e imaginación ha intentado completar todo ese espacio en blanco en torno al vampiro, dotando al monstruo de sentimientos y de un pasado, anulando en ocasiones buena parte del atractivo que residía en el misterio. Cada vez más, y sobre todo desde que se ha buscado el punto de vista del vampiro, se ha trabajado en ese espacio de subjetividad. Estos intentos por llenar ese vacío han tenido como consecuencia el enorme crecimiento textual de Drácula completando ese vacío masivamente. Al llenar ese vacío con tantos objetos se ha conseguido en parte el efecto contrario, colocar cientos de interrogantes donde antes había uno y Drácula se ha convertido así en un monstruo policéfalo. Sin embargo tendemos a ver al conde como un monstruo unitario, pero esto se debe precisamente a que de todas esas versiones la cultura visual ha ido fijando las exitosas, constituyendo así el estereotipo más conocido. Podríamos decir entonces que Drácula, al igual que su territorio, es un monstruo frankensteniano ya que está constituido por los fragmentos de muchos personajes e imágenes.

Metonimia Transilvana



71



72



73



74



75



76



77



78

71-73. *La posada de los supersticiosos en Dracula* (Tod Browning 1931)

74-75. *Nosferatu* (1922)

76-77. *La posada en la parodia Dracula: Dead and Loving it* (Mel Brooks 1996)

78. *The Horror of Dracula* (Terence Fisher 1958)

El territorio y la ficción



79

80



81

82



79. Cartel pintado mostrando a Ceaușescu como vampiro en Timisoara (Rumanía) / Fotografía de Owen Franken 1989. En www.Corbis.com (9-2006) / 80. Muro conmemorativo en el que se ve un cartel con Ceaușescu como vampiro en Cluj (Rumania. Foto de Robert Maass 1989 en www.Corbis.com. (9-2006) / 81. Página web de Dracula Park “en construcción” en www.draculapark.ro (6-08) / 82. Plano de un proyecto de Dracula Park en www.autodielyhajduk.szm.sk/orumunsku2.html (6-08)

1.5 - LA ARQUITECTURA DEL VAMPIRO

Desde el origen del género del terror la arquitectura ha jugado un papel fundamental en las historias. Las propias obras han llegado a tomar como título el nombre de las arquitecturas en las que se desarrollaban. *The Castle of Otranto: A gothic story* (1764), *The Mysteries of Udolpho* (1794) referida al castillo de Udolfo, son algunos ejemplos de los más conocidos. A lo largo de este apartado trataremos de la estrecha relación entre el vampiro y el espacio arquitectónico en que se mueve, destacando especialmente la imagen del castillo. Ese mismo espacio se ha transformado a veces incluso en el propio monstruo, constituyendo «arquitecturas vampiro». La arquitectura se convierte así en el propio generador del terror. La imagen de la «casa terrible» emparentada con el castillo gótico tiene una larga tradición, como apunta Robin Wood¹⁵⁷. Un camino que va desde *The Fall of the House of Usher* (1839) de Allan Poe hasta llegar a películas como *Psycho* (A. Hitchcock, 1960) o *The Texas Chainsaw Massacre* (T. Hooper, 1974) por ejemplo. La casa terrible representa a menudo una extensión y objetualización de las personalidades de sus habitantes¹⁵⁸, y en el caso del vampiro no podía ser de otro modo. La arquitectura del terror, al igual que la imagen del vampiro, muda para adaptarse al tiempo en el que se crean sus ficciones; desde el castillo feudal, al hogar burgués o la arquitectura industrial como nuevos espacios de conflicto. El vampiro, adoptando los mismos entornos en los que se desarrollaban las novelas góticas, los convierte en elementos consustanciales a su propia imagen. Muchas de las historias de vampiros se apoyan de manera importante en convenciones espaciales tales como criptas, cementerios, una abadía abandonada y especialmente un castillo en lo alto de una colina.

El espacio habitado está estrechamente relacionado con sus residentes, mutuamente se influyen y modifican. El vampiro, heredero del tirano de novela gótica, no podía frecuentar un templo griego o romano, sinónimos desde el

¹⁵⁷ ROBIN WOOD, «Return of the Repressed» recogido en *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, ROBIN WOOD y RICHARD LIPPE (ed.), Toronto: Festival of Festivals 1979.

¹⁵⁸ Ibid. p. 20.

Neoclasicismo de la cultura clásica y el racionalismo, cuando no la república. Por el contrario, su lugar natural es el cementerio (lugar de la muerte), el castillo (centro de poder y albergue de la monarquía), las cárceles¹⁵⁹, o en cualquier caso la arquitectura gótica en general como representantes del barbarismo de otro tiempo.

Aquellos motivos eran comunes desde novelas como *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, que había iniciado un género literario marcado por la arquitectura que lo iba a cobijar («a popular novel that used architecture as its central metaphor»)¹⁶⁰. Un lugar común para el horror que iba a representar, desde entonces, el espacio donde se habían de cometer todos los crímenes y atrocidades que el género literario, y más tarde el cine, estaba dispuesto a recrear. Desde que Walpole situara su novela de terror fantástico en un castillo gótico este se convierte en el espacio del terror por excelencia. El sitio que ocupaban los reyes será el escenario del terror precisamente en el momento en que se está preparando la caída de las monarquías, y por supuesto la Revolución Francesa.

¹⁵⁹ La obra de GIOVANNI BATTISTA PIRANESI (1720-1778) y sus *carceri* en este caso serían escenarios perfectos para la naciente novela gótica.

¹⁶⁰ TROPP, óp. cit. p. 44.

1.5.1 - EL CASTILLO

El castillo ha jugado un papel fundamental en la cultura popular. En los cuentos de hadas y más tarde en la novela gótica su protagonismo es indiscutible, y podemos considerar su presencia tan determinante o más que la de cualquier personaje. El castillo ocupa lugar central con lo que respecta al vampiro, y forma parte de los elementos invariables dentro de su representación, un componente más de su máscara. Fue *Dracula* (1897) el primero que fascinó y aterró con el suyo, desde entonces prácticamente todos han tenido uno. Especialmente en las versiones cinematográficas de la novela pero también en muchas otras producciones que no aluden al conde. [84-89] Drácula, y el vampiro en general, no son nadie sin su refugio. Incluso si viaja ha de ser para alojarse en el lugar más parecido a su hogar; dice en la novela de Stoker que «vivir en una casa moderna me mataría»¹⁶¹. Una abadía abandonada, una mansión medio derruida, o incluso una fábrica en desuso, pueden servir de albergue, siempre que se encuentren en un estado deplorable, habitadas por ratas y cubiertas por telas de araña. Elementos que nos hablan del abandono y el paso del tiempo¹⁶².

El castillo cobra vida propia más allá de sus moradores. Se rige por unas normas estéticas que lo identifican, al igual que el vampiro que lo habita. Debe alzarse en una cima, estratégicamente defendido, pero sobre todo visible a la población. Su presencia representa - o representaba en la Edad Media - el poder sobre el resto, y lo que tiene (o tenía) de protección contra el extranjero lo tiene de terrorífico cuando está abandonado o habitado por un tirano. Si en el pasado su imagen estaba asociada al orden social, al poder y a la justicia, con la novela

¹⁶¹ STOKER, óp. cit. p. 39.

¹⁶² Antes de la creación de *Dracula* y su castillo a finales del XIX el vampiro era un desposeído. Desde el XIX se ha movido entre la alta sociedad y sin embargo eso no evitó que andará de aquí allá como un errabundo como Lord Ruthven en la obra de Polidori, habitará una ruina como *The Mysterious Stranger* [anónimo alemán que aparece por primera vez en Inglaterra en 1860], intentara recuperar su vieja vivienda como *Varney the Vampire* (1847), o se quedará en casa de otros como invitada en *Carmilla* (1872) de Le Fanu. En muchos casos su única morada es un ataúd y el sudario. En el filme *Nosferatu* de Murnau el vampiro paseando por Wisborg con el ataúd debajo del brazo es quizá la imagen más cómica y representativa de esa situación. Precisamente *Nosferatu* se dirige a su «nueva» residencia en la ciudad.

gótica, el romanticismo y su ruina arquitectónica, va a ser el lugar que albergue el irracionalismo, el desorden, el miedo y el terror¹⁶³. Es precisamente su significado emblemático como residencia del poder en el pasado lo que hace que la imagen sea tan apropiada para representar el terror presente. De esta manera se conjugan dos ideas a través de una imagen: el poder medieval (monarquía, sistema feudal, servidumbre...) con el irracionalismo y el miedo, estableciendo así una relación estética que se basa en una valoración negativa del pasado feudal y su residencia emblemática.

El castillo, al igual que el vampiro, ha estado asociado con el poder político desde sus comienzos, antes incluso de entrar en la ficción¹⁶⁴. Si el vampirismo se identificó con el abuso económico, y ese abuso tradicionalmente estaba asociado a la nobleza y el clero en la cultura popular, no es de extrañar que el vampiro habitara los mismos espacios. El castillo estaba, por lo tanto, destinado a ser la morada del vampiro. Su arquitectura representaba en la cultura contemporánea, y especialmente desde las ficciones del terror-arte, esa relación de servidumbre tan cercana al vampirismo que implica un sistema feudal. Un sistema de poder que a menudo se representa en forma de pirámide. La jerarquía medieval, la cadena alimenticia y el vampiro comparten así un mismo esquema geométrico que llama la atención sobre sus conexiones significativas. El vampiro no solo se sitúa en la cima de los depredadores, por encima del ser humano¹⁶⁵, sino también en la cima de la pirámide feudal, es el dueño del castillo. Estamos acostumbrados a ver representadas ambas estructuras (la de los alimentos y el feudalismo) en forma piramidal; arriba del todo el Rey y los carnívoros, abajo el mundo vegetal y el pueblo [90-95]. Así

¹⁶³ «The fantastic architecture of this imaginary England was (...) decayed and often in ruins, redolent to what was *wild and disordered- irrationality expressed in Landscape or stone*. Their medievalism meant images of absolute power and moral decay, a labyrinth of possibilities and terrors enshrouded in gloom. (...) *The architecture of Gothic literature was diametrically opposed to the classicist's faith in stability and order*» TROPP, óp. cit. p. 50.

¹⁶⁴ Como veremos en el último capítulo. La palabra *vampiro* aparece en inglés por primera vez en 1732, ese mismo año se publica «Political Vampyres» en *The Craftsman* no. 7 mayo de 1732 y recogido en *Gentlemen's Journal* «Weekly Essays in May» no. XVII pp. 750-752 siendo por lo tanto uno de los primeros usos de la palabra.

¹⁶⁵ «Somos la cima de la cadena alimenticia» dice un vampiro en la película *Blade* (Stephen Norrington 1998) basada en el personaje de cómic homónimo.

mismo el poder y el dominio de la visión han estado siempre asociados, y si en el reino animal es la propia naturaleza la que dota de las facultades apropiadas para ejercer dicho poder, el ser humano se las procura alzando su castillo en lo alto de la cima. El vampiro tiene un elemento animal (depredador de humanos) asociado desde un primer momento a un poder social (*Lord* o *conde...*) que enlaza perfectamente con la interpretación general que se hacía a finales del XIX y primera mitad del XX de las ideas de Darwin extrapoladas a la sociedad. Así las ideas de Darwin, interpretadas interesadamente desde ciertos segmentos sociales, podían explicar (justificar) de un modo *natural* las diferencias, e injusticias, entre los diferentes seres humanos.

Claros ejemplos de como se muestran estas ideas asociadas al vampiro en la ficción las encontramos ya en el discurso del conde Drácula en la novela de Stoker: «por nuestras venas corre la sangre de muchas razas valerosas que lucharon por el dominio como hace el león»¹⁶⁶. La referencia al león, *el rey* de los animales (y representación alegórica de Inglaterra en muchos casos), es tanto una alusión a su condición de depredador como a la de monarca, a la lucha por el dominio social y animal al mismo tiempo¹⁶⁷. A esto hay que añadir en el discurso del conde ciertos comentarios clasistas como: «¿qué valen los campesinos sin nadie que les mande?»¹⁶⁸, «La sangre es un bien precioso en esta época de paz deshonrosa; y las glorias de las grandes razas se han convertido en leyenda»¹⁶⁹. Ese periodo de «paz deshonrosa» o «paz armada» como se ha llamado en los libros de historia, terminaría desgraciadamente en 1914 y «las glorias de las grandes razas», como dice el conde, se habrían de convertir en las pesadillas del siglo XX. En *Dracula* se anuncian buena parte de las ideas que subyacen en algunos de los principales conflictos del siglo que comienza. Incluso su localización, en los Balcanes, se aproximaba geográficamente al epicentro de algunos de estos. La utilización del imaginario medieval para representar conflictos contemporáneos será un motivo común hasta la Gran

¹⁶⁶ STOKER, óp. cit. p. 46.

¹⁶⁷ Van Helsing al encontrar la tumba de Drácula en su castillo dice justamente «Este era, pues, el hogar del Vampiro Rey, a quien se debía que lo fuesen tantos otros» *ibíd.* p. 493.

¹⁶⁸ *Ibíd.* p. 47.

¹⁶⁹ *Ibíd.* p. 47.

Guerra y muestra un uso intencionado del imaginario fantástico para conmover al público en una situación de guerra real y no solo un modelo entre los que ya acudían al frente como señalaba Martin Tropp¹⁷⁰. [96-98]

Desde otro punto de vista también podemos leer la imagen del castillo en ruinas en relación con el paso del tiempo, como la representación arquitectónica del clásico tema de la *vanitas*. La representación simbólica de lo efímero de la vida y el placer frente a lo inexorable de la muerte. La *vanitas* era a menudo representada durante el Barroco como una naturaleza muerta en la que la presencia de la calavera, el reloj o algún rastro del tiempo (como la corrupción de una manzana) ponían de manifiesto el desgaste como algo inevitable. Al efecto de la ruina representada en el paisaje, motivo común desde el XVIII se le puede atribuir una intención simbólica parecida. En consonancia con el vampiro al que acompaña, podemos leer la ruina del castillo como la representación arquitectónica de ese clásico tema aplicado a la vanidad del vampiro que desafía al tiempo con su inmortalidad. Las huellas del tiempo en la arquitectura tienen posiblemente más significado frente a la fruta por su naturaleza duradera. La fruta muestra la fragilidad de su esplendor frente a la resistente piedra que finalmente también se corrompe con los años. Ambos bodegones con calaveras o jóvenes frente al espejo (estas eran algunas de las formas de la *vanitas*) junto con las arquitecturas ruinosas aludían en último término al ser humano enfrentado al tiempo, a la verdad, y a la muerte. En el vampiro este tema se hace explícito en la secuencia de descomposición del cuerpo¹⁷¹.

La reconstrucción de la ruina por medio de la imaginación era parte del sueño neoclasicista, sin embargo esa reconstrucción también puede tener un sentido de pesadilla, de reconstrucción del terror. Si hemos señalado ciertas características oníricas del viaje tampoco es de extrañar que diferentes indicios en las ficciones señalen el castillo de Drácula como un lugar reconstruido por la

¹⁷⁰ Véase desarrollado más abajo en el apartado 1.3.1 - «El viaje de Harker».

¹⁷¹ Sobre la relación entre el vampiro y la *vanitas* así como estas imágenes véase más adelante el punto 3.1.3- f) «*Vanitas y veritas*».

imaginación. Estos indicios se hacen totalmente explícitos en la interpretación cinematográfica de Werner Herzog *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979):

Estos gitanos dicen que no existe semejante castillo, excepto quizá en la imaginación de los hombres. Solo son unas ruinas, dicen, un castillo fantasma.

El viajero que entra en esa tierra de fantasmas está perdido y jamás regresará.¹⁷²

Harker se dirige al castillo, en *Dracula* y en *Nosferatu*, más por obligación profesional y descreimiento que valentía, y en ese gesto se enfrenta con sus propios miedos y prejuicios. El interior del castillo se ha convertido así en la materialización arquitectónica de sus propios temores, del inconsciente o de su configuración psíquica, como han sugerido Tonia Raquejo o Laurence A. Rickels¹⁷³. Saldrá con el juicio trastornado, e intentará negar y olvidar su paso por allí, pero las circunstancias en las que se ve inmerso harán que Harker tenga que enfrentar al vampiro, pues él mismo le ha proporcionado el pasaje a Londres¹⁷⁴. El temor lleva en algunos casos a la negación y algo así ocurre, no solo con Harker en un momento dado, sino también con el cochero que se niega a llevarle al paso Borgo y al castillo de Drácula. El siguiente diálogo forma parte también de la película de Herzog, y refleja esta postura de manera clara haciendo explícitos ciertos temas presentes en otras versiones también:

- Cochero ¿puede llevarme al paso Borgo?, le pagaré bien.
- No puedo. No hay ningún camino hasta el paso Borgo.
- Pero... si es ese. Necesito un carruaje.
- Yo no tengo carruaje [*Dice mientras prepara los enganches de su vehículo*]

¹⁷² *Nosferatu: Phantom der Nacht* (Werner Herzog 1979).

¹⁷³ El presente artículo, y mi proyecto de investigación, deben mucho a las propuestas de TONIA RAQUEJO, en «El sujeto y su Doble: De cómo Jonathan Harker se disfraza ante la mirada de *Nosferatu*» en *La Balsa de la Medusa* n° 47 (1998), en el curso *Sobre lo monstruoso en el arte contemporáneo* impartido en la facultad de BBAA de la UCM (2000-2001) y en general a sus planteamientos en torno a la dualidad del sujeto representadas por Harker/*Nosferatu* y la interpretación de los espacios en relación a ellos. LAURENCE R. RICKELS en *The Vampire Lectures*, University of Minesota Press, 1999 p. 30, dice en esa misma línea: «Jonathan turns around and faces the inside of the castle; for the first time, then, he turns inward, and, of course, this castle into which he journeys, which he explores, is also at the same time external view of his own psychic insides».

¹⁷⁴ No ocurre así en el filme de Murnau en el que Harker da la espalda al vampiro negando su presencia durante toda la historia en contraste con la actitud de su esposa dispuesta a la entrega y/o el sacrificio. TONIA RAQUEJO, óp. cit. p. 65 y ss.

- ¿Me vende al menos uno de sus caballos? Estoy dispuesto a pagarle el doble.
- Lo siento señor. Pero ¿no ve? Yo no tengo caballos [*dice acariciando uno*]
- Bien. Entonces tendré que ir andando.¹⁷⁵

Al final de *Dracula*, tras una larga persecución por todo el continente, la banda caza-vampiros expulsa al conde, y con él su amenaza, de la Europa «civilizada». Siguiéndole hasta los pies de su castillo en una emocionante persecución en la que llegan hasta su lugar de origen. En el momento culminante de la acción, cuando el sol se pone, justo en el instante en que despierta, el vampiro es decapitado y aniquilado definitivamente. En ese momento «ante nuestros ojos, y casi en lo que se tarda en aspirar, el cuerpo entero se desintegró y desapareció por completo»¹⁷⁶. Tras la victoria sobre el monstruo volverán un año después los cazavampiros, esta vez de turismo, al lugar de la tragedia: «Este verano hemos hecho un viaje a Transilvania y hemos visitado el viejo escenario (...) Ya han desaparecido todas la huellas de lo sucedido (...) El castillo sigue descollado como antes, por encima de una inmensa región desolada»¹⁷⁷. Así terminaba la novela impresa en 1897... Sin embargo en el último manuscrito no publicado de *Dracula* existía un final que no apareció en la publicación definitiva: tras la destrucción del vampiro, su ruinoso castillo se viene abajo y la construcción que lo había albergado durante siglos, a él, último de su estirpe y «descendiente de Atila», comparte su destino fatal: el castillo se derrumba del todo. Este final, que tanto recuerda a *The Fall of the House of Usher* de Edgar Allan Poe¹⁷⁸, nos habla precisamente de esa estrecha relación entre el vampiro y su castillo y del

¹⁷⁵ Esta escena le sirve a Herzog además para introducir el tema de la caminata (*Fussreise*) que según S. Prawer tiene una larga tradición en la vida y la cultura alemana como una experiencia existencial y con la que Herzog parece estar muy vinculado. Véase S. PRAWER *Nosferatu. Phantom der Nacht*, British Film Institute, Londres 2004. p. 67 y ss.

¹⁷⁶ STOKER, óp. cit. p. 501

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 503.

¹⁷⁸ Las relaciones entre *The Fall of the House of Usher* y *Dracula* van más allá, ambos son los últimos de un noble linaje a punto de concluir sin descendencia alguna, y ambos comparten sus destinos con su/sus compañeras de la misma naturaleza/sangre en un mismo espacio escondidas de algún modo al personaje/narrador que allí llega. Este narrador también se parece y se podría establecer una relación Harker/narrador Usher. Por otro lado indicar que se han hecho varias lecturas interpretando el cuento de Poe en relación al vampirismo atribuyéndoselo a Roderick, a Madelaine, a la propia casa e incluso al narrador. TWITCHELL sugiere esta última hipótesis y recoge las referencias de las otras interpretaciones, óp. cit. p. 124 y ss.

Capítulo 1

destino compartido del tirano y su madriguera. Entre los dos finales de *Dracula*, la permanencia y la destrucción del castillo en un ambiente casi apocalíptico, hay claras diferencias; sin embargo ambos están conectados por una misma actitud ante todo aquello que el castillo y Transilvania pueden representar (pasado, imaginación, miedo, fantasía, inconsciente, poder...): ...domesticar o destruir.

El castillo



83



84



85



86



87



88



89

83. Postal. Castillo de Bram, también conocido como "el castillo de Dracula" en Rumanía.

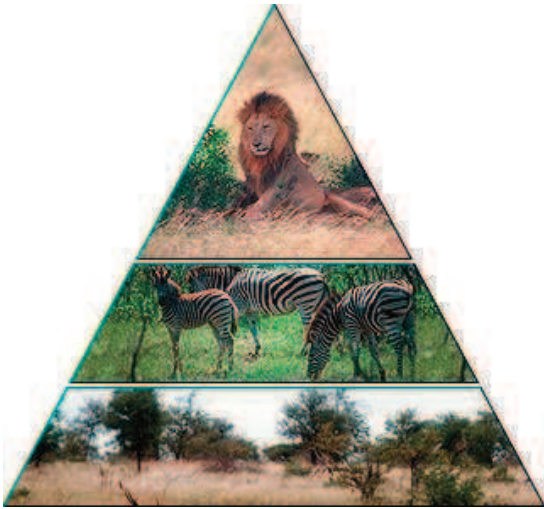
84. Scars of Dracula (Roy Ward Baker 1970) / 85. Bram Stoker's Dracula (1992)

86. Dracula A. D. 72 (Alan Gibson 1972) / 87. Le frisson des vampires (Jean Rollin 1970)

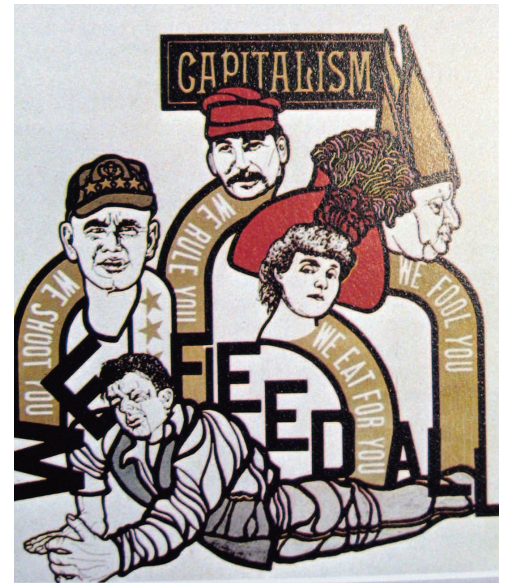
86. Dracula, Dead and Loving it (1995)

88. Lust for a vampire (Jimmy Sangster 1971)

La pirámide



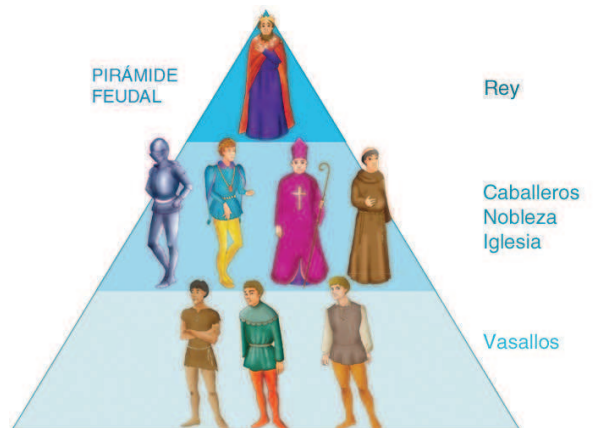
90



91



92



93



94



95

90. La jerarquía animal / 91. La clase obrera aplasta por el capitalismo (?) de Flavio Constantini (1955-) / 92. La pirámide de los alimentos en la dieta mediterranea / 93. La pirámide con que se representa la jerarquía feudal / 94. "Pyramide a Renverser" (?) en La presse socialiste / 95. Caricatura inglesa "Poor Bull and his burden" de 1819, en la base el pueblo y en lo alto la corona. Las ilustraciones 91, 94 y 95 extraídas de ROBERT PHILIPPE Political Graphics. Art as a Weapon, Phaidon, Oxford 1980 como "A recurrent allegory: the social pyramid"

Imaginario medieval bélico



96



97



98



98b

96-98. Carteles en torno a la Primera Guerra Mundial con motivos medievales, extraídos del libro de Robert Philipe, *Political Graphics. Art as a Weapon*, óp. cit. pp. 202-203

96. Cartel británico / 97. Cartel promocionando la venta de bonos de guerra (?)

98. Cartel austriaco

98b. The party fight and the new party (1884) grabado de Walter Crane publicado por primera vez en *Cartoons for the Cause* (1896)

1.5.2 - EL VAMPIRO Y EL MUNDO URBANO

«Me pierdo en la Ciudad de México, como antes me perdí en Londres, en Roma, en Bremerhaven, en Nueva Orleans, donde quiera que me ha llevado la imaginación y el terror de ustedes los mortales. Me pierdo ahora en la ciudad más populosa del planeta. Me confundo entre las multitudes nocturnas saboreando ya la abundancia de sangre fresca, dispuesto a hacerla mía, a reanudar con mi sed del sacrificio antiguo que está en el origen de la historia...

Pero no lo olvide. Siempre soy Vlad, para los amigos.»

Carlos Fuentes, *Vlad*¹⁷⁹

El castillo, cuya visión aún domina el paisaje y donde se proyecta la imaginación de otro tiempo¹⁸⁰, podía ser para algunos el escenario de los cuentos de hadas, pero para otros era el recuerdo de la injusticia social y el abuso de un tiempo pasado. A medida que se acentúe el éxodo rural, y crezca el tejido industrial, la ciudad moderna va a representar el nuevo lugar del horror, y escenario del vampiro, pero manteniendo ciertas similitudes formales con ese paisaje del pasado.

La ciudad ha menudo ha sido calificada como «jungla de asfalto» por la ley del más fuerte que domina en esta. En ese entorno salvaje, el vampiro campa a sus anchas en el anonimato como el principal depredador. Su situación en la cima de la cadena alimenticia, asociada al sistema piramidal que acabamos de ver, encaja perfectamente en el espacio urbano contemporáneo. Dentro de esa ciudad la industria, el espacio de la fábrica y la cadena de montaje, podrán funcionar como una máquina del tiempo que transportan a las injusticias de otro tiempo. Pasearse por sus estancias es como dar un salto al pasado, volver a las mazmorras y a los tiempos de la esclavitud y servidumbre. Al igual que el castillo es un recuerdo del pasado en el presente, que no deja de ser la presencia

¹⁷⁹ CARLOS FUENTES «Vlad» en *Inquieta compañía*, Alfaguara, Madrid 2004, p. 267-268.

¹⁸⁰ El hecho de que esas arquitecturas sí que tienen existencia física real, y cercana, es decir que cualquiera pueda pasear por un castillo medieval o contemplar una casa abandonada, permitía y permite a los propios consumidores de este tipo de ficción acercarse de manera real a los propios escenarios de esas ficciones, participar de un modo directo de esas fantasías que pueden ser recreaciones libres de un pasado lejano en el tiempo.

física de un fantasma, lo que de hecho también es el vampiro en su condición de no-muerto.

El miedo de la burguesía al Antiguo Régimen, y al mismo tiempo la admiración que siente por este como apunta Malchow¹⁸¹, así como los debates en torno a la sangre y su pureza, o las nuevas relaciones establecidas entre empresario y trabajador por la feroz industria naciente, nos permiten hacer otras lecturas del vampiro que no podemos dejar escapar. Drácula estudia y se adapta a los nuevos tiempos como el mejor. Harker reconoce con admiración:

que habría hecho un abogado maravilloso, ya que no había nada en que no pensara o que no previera. Para ser un hombre que nunca ha estado en el país, y que evidentemente no se ha metido demasiado en negocios, sus conocimientos y su perspicacia son asombrosos¹⁸²

Es bajo este prisma que la fábrica se torna en la mejor nueva morada para el vampiro, como ocurre en los grabados de Walter Crane y en *Nosferatu* de Murnau¹⁸³. Se invierte así la polaridad mundo rural-salvaje frente a ciudad-civilización. La ciudad es ahora el hábitat más apropiado para el vampiro, como nuevo centro de poder disperso, pues allí «podría saciar su sed de sangre entre sus millones de habitantes» en el anonimato¹⁸⁴. Precisamente por eso el vampiro de Carlos Fuentes en *Vlad* (2004) decide emigrar a México, la ciudad «más populosa del planeta»¹⁸⁵.

El diálogo figurativo entre estas dos arquitecturas, castillo y fábrica, representa de manera visual ese paso de una sociedad agraria y feudal a otra

¹⁸¹ «one might argue that the peculiar combination of the fated and the nostalgic with the repulsive and the threatening elements in the vampire-as-aristocrat mirrors the conflicted identity-search of the bourgeois himself –straining to justify his virtuous independence while at the same time affecting the gentlemanly, pseudo gentry culture of a dead or at least dying anachronistic landed and polite society. Like the vampire’s victim, the bourgeois both hated and longed for the embrace of his class enemy» H. L. MALCHOW, *Gothic Images of Race in Nineteenth Century Britain*, Stanford university Press, California 1996. p. 129.

¹⁸² STOKER, óp. cit. p. 49.

¹⁸³ Esto si aceptamos que la nueva vivienda del vampiro es un almacén industrial como parece en *Nosferatu*, en el caso de Walter Crane la conexión entre el vampiro y el mundo industrial es clara como veremos en el apartado 3.3.4- «Vampiros y el Capital. Marx, Walter Crane y Cartoons for the Cause».

¹⁸⁴ STOKER, óp. cit. p. 74.

¹⁸⁵ CARLOS FUENTES, óp. cit. p. 267.

industrial, de igual modo que ese viaje en el que tanto hemos insistido. Esta transformación hacia la modernidad industrial ya estaba implícita en *Dracula* (1897), donde vemos a un monstruo procedente de una sociedad pre-científica y supersticiosa entrar en otra tecnológica y urbana, convirtiendo esta última en el nuevo espacio del terror. La novela de Stoker muestra ese cambio, y aboga por la importancia de la conservación de las tradiciones y supersticiones, reaccionando de algún modo frente a la herencia del proyecto ilustrado. Finalmente, no son los inventos ni las transfusiones las que salvan a la metrópoli de la plaga, sino los conocimientos que tiene Van Helsing del folclore, la cruz, la hostia y la cantimplora con agua bendita.: «Lo único que tenemos que hacer es acudir a las tradiciones y las supersticiones»¹⁸⁶ «en estos tiempos ilustrados en que los hombres no creen siquiera en lo que ven, la duda de los sabios sería lo que mayor fuerza le daría.»¹⁸⁷ El propio Harker escribe en su diario que «a menos que mis sentidos me engañen, los viejos siglos tuvieron y tienen poderes que la mera “modernidad” no pueden anular»¹⁸⁸.

La arquitectura juega un papel fundamental en la representación de ese paso. Los castillos como construcciones defensivas habían perdido su funcionalidad con la llegada de la pólvora, las fortificaciones cambiaron su fisonomía achatándose para hacerse resistentes a los cañonazos y las viejas arquitecturas feudales, al no contar con el lujo de los palacios ni la protección de las nuevas arquitecturas fueron siendo abandonadas poco a poco, y en muchos casos convirtiéndose en ruinas. Son precisamente ese abandono y esa presencia que aun domina el paisaje, los elementos que hacen del castillo el mejor lugar para albergar las historias de terror (también las fantasías medievales del romanticismo); como representante del medioevo o de la ficción de este y por su vinculación con el poder. Es la morada perfecta del vampiro, un ser del pasado que amenaza con regresar para recuperar el poder que tenía antaño¹⁸⁹.

¹⁸⁶ STOKER, óp. cit. p. 319.

¹⁸⁷ Ibíd. p. 427.

¹⁸⁸ Ibíd. p. 55.

¹⁸⁹ Es esto precisamente lo que ocurre en *El Castillo de los Cárpatos* (1892) de JULIO VERNE cuya acción se sitúa en Transilvania, solo que quien regresa es un noble (no vampiro) aterrizando a la población vecina que comienza a temer desde el momento en que descubren el viejo castillo

Era el espacio y tiempo donde se situaba toda la irracionalidad y enlaza ahora con el auge de las ciudades¹⁹⁰, los nuevos castillos. Los racionalistas y utopistas buscaban precisamente evitar que la ciudad no se convirtiera en otro castillo, o se atascara en sus antiguos muros, e intentaron convertirla en el emblema de la razón. Paradójicamente la ciudad se torna en lo contrario a los ojos de muchos; será escenario del abuso, castillo de la burocracia¹⁹¹, centro del vicio y el crimen. *Dracula* en su salto del campo a la ciudad da el paso de la novela gótica a la novela negra, y a todos los géneros que frecuentan este nuevo espacio. La mudanza del monstruo pone de manifiesto el desplazamiento de las injusticias y la violencia, o al menos de sus lugares estereotipados.

Un ejemplo de la actualización en el vampiro urbano la encontramos en *Vampire's Kiss* (Robert Bierman, 1989). Comienza y concluye con la vista del *skyline* de Nueva York, en vez del conocido castillo. [98-99] El filme se presenta de tal manera que parece un homenaje a *Nosferatu* (1922), esta silueta de la ciudad recuerda especialmente la última imagen de *Nosferatu*. [102] Además encontramos otras referencias al filme de Murnau que refuerzan esta hipótesis del homenaje. Por ejemplo el vampiro descendiendo las escaleras imitando a *Nosferatu* o sus gestos exagerados imitando al vampiro de Murnau. [100-101] Las primeras imágenes son planos de la ciudad de N.Y. la música da el tono siniestro, el aviso, se trata de un filme de terror y la ciudad es el escenario. Lo que ocurre entonces es la historia de un vampiro. *Vampire's Kiss* actualiza, al igual que habían hecho *Dracula* (1897) y *Nosferatu* (1922) el relato del vampiro trayéndolo a Nueva York a finales del siglo XX. El castillo es la ciudad, ya no se trata de la comparación Transilvania - Wisborg, insinuando de manera sutil sus paralelismos, ambos son las dos caras de la misma moneda, en *Vampire's Kiss* se dice con imágenes «Nueva York es la Transilvania actual, y es aquí y ahora

habitado de nuevo, por no saben quien, al ver humo salir de la chimenea, ¿quien será el nuevo habitante en lo alto de la pirámide y que amenazas traerá consigo?

¹⁹⁰ Las ciudades de hecho se modernizan con los nuevos trazados y el urbanismo del XIX que busca evitar precisamente la aglomeración y la disposición laberíntica de las ciudades medievales, una disposición propia de los castillos y cuyas posibilidades ha explotado la novela gótica.

¹⁹¹ Una obra como *El Castillo* (1926) de FRANZ KAFKA continúan esta tradición del castillo como lugar de pesadilla actualizándolo en relación a los problemas del sujeto moderno y la ciudad.

donde reside el vampiro». De igual modo que en el filme se presenta el vampirismo como parte de una enfermedad mental del protagonista, que lo es realmente por los abusos sistemáticos sobre su secretaria, se insinúa que para encontrarnos con ese vampiro no es necesario salir de la metrópoli, por eso comienza y concluye con imágenes de la ciudad. El protagonista es un alto ejecutivo de una editorial, que trabaja en un rascacielos. El filme narra el progresivo proceso de transformación de este individuo que va creyendo que se transforma en un vampiro. Desde fuera vemos que la transformación es ficticia en cuanto a los aspectos sobrenaturales (no en el abuso real), producto de su mente enferma. Es un vampiro pero no porque chupe la sangre, sino por el trato vejatorio al que somete a su secretaria sobre la que vuelca su fantasía de vampirismo. Su progresivo convencimiento avanza al mismo ritmo que su delirio y alcanza su apogeo cuando mata de un mordisco a una mujer en una discoteca. El vampiro morirá con una estaca clavada en el corazón, pero por circunstancias fortuitas, de igual modo que moriría cualquier persona a la que se clavaría una estaca de madera, eso si, convencido de que efectivamente era un vampiro. [103]

Los nuevos castillos
Vampire's Kiss



98

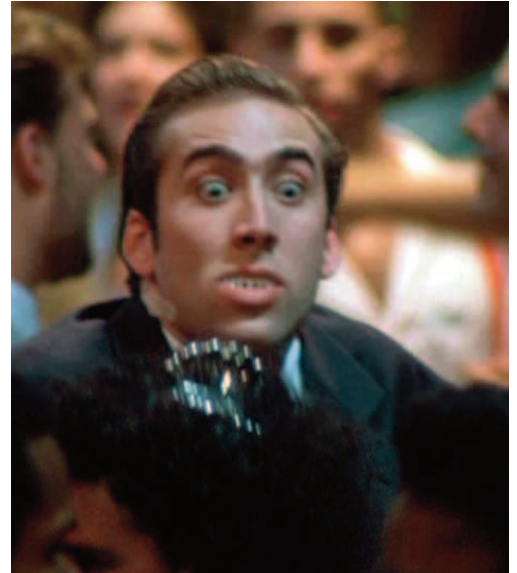


100



99

101



102

103



98. Fotograma del comienzo de *Vampire's Kiss* (Robert Bierman 1988)

99. Imagen final de *Vampire's Kiss*

100-101. Detalles del protagonista imitando a *Nosferatu*

102. Imagen final de *Nosferatu* (1922)

103. Muerte del vampiro en *Vampire's Kiss*

A) *NOSFERATU* (1922), DEL CAMPO A LA CIUDAD

Veamos ahora un caso ejemplar con respecto a esa arquitectura del vampiro. En *Nosferatu* a la lectura del viaje hay que añadir el diálogo arquitectónico entre las diferentes localizaciones. Un diálogo del que participan los personajes, unidos estética y significativamente a las arquitecturas que ocupan. *Nosferatu* es la historia de la ciudad de Wisborg personalizada en el hogar de los Hutter. Dos imágenes arquitectónicas enmarcan el filme. La primera es una vista desde lo alto de la ciudad de Wisborg (Bremen)¹⁹², [104] tras las palabras introductorias de un supuesto narrador («Johan Cavalus, competente historiador de la ciudad de Bremen»):

Nosferatu! Ce seul nom me glace le sang! Nosferatu! Est-ce celui qui apporta la peste dans Brême en 1838 ? J'ai longtemps cherché les causes de cette terrible épidémie et j'ai découvert à ses origines puis à son apogée les figures innocentes de Jonathan Harker et de sa jeune épouse Nina¹⁹³

La última imagen muestra la ruina de una especie de fortaleza (¿el castillo del vampiro quizá?) vista desde abajo [105]. Todo lo que ocurre desde la primera vista de la ciudad, y la visión de pájaro de su actividad normal, hasta llegar a la imagen de la ruina desolada descollando en lo alto, tras la muerte de Ellen y la desaparición del vampiro, son los acontecimientos que allí se llevaron a cabo. Acontecimientos que tratan de explicar lo que sucedió en aquella ciudad, según el narrador. Hay una estrecha relación por lo tanto entre los individuos particulares, Ellen y Hutter, y el destino de su ciudad. Los actos en que se divide la película están a su vez marcados por esos mismos espacios.

¹⁹² En las versiones supuestamente definitivas el nombre que se da a la ciudad es el de Wisborg, sin embargo en algunas versiones anteriores y en alguna versión alternativa puede aparecer como la ciudad de Bremen o Visborg en vez de Wisborg. Al igual que en vez de Hutter se restablece el de Harker y en vez de Ellen o el original de la novela Mina aparece Nina. Aquí utilizaremos Hutter y Ellen para diferenciar sus peculiaridades de los personajes Harker y Mina de la novela.

¹⁹³ Del guión reproducido en BOUVIER Y LEUTRAT, *Nosferatu*, óp. cit. p. 278. Así mismo se reproducen en esta obra otras dos versiones de este guión con pequeñas variaciones (p. 299), en ambas se menciona la importancia de Nosferatu y la impresión que produce solo pronunciarlo, y el narrador se pregunta sobre las causas de lo que sucedió en la ciudad de Wisborg y su estrecha relación con los Hutter.

La Transilvania de *Nosferatu* (1922) y la Transilvania de *Dracula* (1897) de la que parte, tienen una correspondencia directa con las ciudades a las que se oponen, Wisborg y Londres respectivamente. Si la novela de Stoker comienza en medio del viaje que realiza Harker a Transilvania, acudiendo al encuentro con el conde, en *Nosferatu* el narrador anuncia que lo que estamos a punto de presenciar es la explicación de la peste que sobrevino a la ciudad de Wisborg, y cual fue la causa que la desató¹⁹⁴. Frente a *Dracula*, donde se plantea desde el principio la historia como la aventura de un individuo y luego un grupo reducido, en *Nosferatu* se llama la atención sobre la importancia del matrimonio Hutter con respecto a la comunidad. El entorno es el verdadero protagonista, aunque el narrador insinúa que la propagación de la enfermedad en Wisborg está vinculada a la historia particular de la pareja. La ciudad y la peste ocupan un lugar protagonista junto con los Hutter y así lo veremos en las imágenes. Antes del viaje con el que comenzaba la novela, se incluyen una serie de secuencias de la vida cotidiana de la pareja, su vida en casa y en la ciudad, comenzando con la contemplación-reafirmación de Hutter frente al espejo. [106] Estas escenas no eran descritas en *Dracula* por lo tanto nos hablan de algún modo de la intención de sus autores. Imágenes que muestran la cómoda vida urbana de los Hutter y la armonía que domina Wisborg. Los presentimientos y el miedo de Ellen ante la partida de su marido, y las bromas siniestras de Renfield (el jefe de Hutter) son anuncios de un peligro inminente.

La confrontación que en la novela de Stoker se establecía entre Transilvania y Londres, como Oriente y Occidente, entre un mundo urbano y rural a través del testimonio de Harker, aquí se lleva a cabo por medio de imágenes de espacios opuestos. [104-110] Frente al paisaje urbano familiar se opone la pintoresca Transilvania; con su posada y los paisanos, el paisaje sublime, el castillo y las hienas, en imágenes que destacan por su pictoricismo inspirado en el romanticismo alemán¹⁹⁵. Se presenta la vida urbana de los

¹⁹⁴ « J'ai longtemps cherché les causes de cette terrible épidémie et j'ai découvert à ses origines puis à son apogée les figures innocentes de Jonathan Harker [Hutter] et de sa jeune épouse Nina [Ellen] » Ibid. p. 278.

¹⁹⁵ BERRIATUA, óp. cit. pp. 137-177.

Hutter, y la confianza del abogado instalado en mundo seguro y cómodo, representado significativamente por su satisfacción ante su propia imagen en el espejo (la secuencia que vemos tras la imagen de la ciudad) para oponerla después a la incómoda Transilvania rural, el castillo de Nosferatu y el miedo de los aldeanos.

La vida en pareja (familiar) de Hutter y Ellen¹⁹⁶, como representantes de esa comunidad social, se enfrentan a la soledad de Nosferatu y su vinculación a una comunidad natural dominada por la ley del más fuerte. Transilvania es el territorio del miedo y la superstición, sobre el que somos prevenidos a través de comentarios que la señalan como «tierra de fantasmas»¹⁹⁷. De la Transilvania de Stoker pervive la idea de *remolino de la imaginación* donde se concentran todas las supersticiones del mundo¹⁹⁸, así como la utilización del paisaje sublime. También Murnau destaca el elemento irreal, por medio de una aceleración del movimiento y la utilización de la película en negativo al aproximarse al castillo. Aparte del efecto estético, el negativo puede tener un significado simbólico al conectar este efecto con la lectura del vampiro como la antípoda del mundo normalizado. En este mundo destaca la presencia de la naturaleza; a través de esta, el elemento sublime es a veces el consuelo del prisionero en el castillo, y en otras ocasiones, cuando cae la noche, un acicate del miedo. Al igual que el contraste entre el pintoresquismo de los habitantes que previenen al viajero del peligro (conocedores del folklore, la sabiduría popular) hacía el paso Borgo en *Dracula*, los habitantes de las tierras colindantes a las tierras de Nosferatu (dominio de lo sublime, de la imaginación de la naturaleza desbordante) han aprendido por medio de la superstición, y de la tradición, sus propios mecanismos de negociación con lo que el vampiro representa. Sin embargo Harker se ríe ante las prevenciones de los lugareños, desprecia sus consejos,

¹⁹⁶ En el film de Murnau la pareja ya está casada desde el principio del filme mientras que en la novela de Stoker la unión se produce después de la traumática experiencia en el castillo. En cada reinención de Murnau quizá debemos buscar una interpretación particular que en este caso puede estar relacionada con «la pareja unida» como punto de partida frente a un profundo proceso de transformación, y escisión, en el que ambas partes forman posturas opuestas ante el mundo que representa Nosferatu.

¹⁹⁷ M. BOUVIER Y J.-L. LEUTRAT, óp. cit. p. 283.

¹⁹⁸ STOKER, óp. cit. p. 12.

arroja constantemente el libro de los vampiros (libro que misteriosamente reaparece una y otra vez), hasta que poco a poco se ve obligado a enfrentar la evidencia cuando su propia libertad y seguridad, así como la de su esposa (su hogar) se ven en peligro.

El transcurso de la película desde una lectura partiendo de la ciudad, sería el siguiente. Wisborg vive en la aparente armonía y actividad de una ciudad portuaria cualquiera, la felicidad de los Hutter es su imagen representativa. El viaje de uno de sus habitantes a Transilvania trae de estas tierras, o ayuda a trasladar a Nosferatu, y con él la peste que va a transformar la existencia de los habitantes de Wisborg. La ciudad se ve golpeada por ambos, entra en crisis, los ataúdes circulan por las calles, al igual que las ratas. El sacrificio de Ellen lleva a la destrucción de Nosferatu, que coincide con la desaparición de la peste y el supuesto restablecimiento del orden normal. Sin embargo esto último es lo que queda en el aire. ¿Realmente la ciudad volverá a ser la misma tras la peste, tras Nosferatu, tras la muerte de Ellen? La imagen final del filme, una de las más inquietantes y misteriosas, una ruina en lo alto de una colina, y el gesto de desesperación del doctor frente al dormitorio cierran el relato. De la moderna y dinámica ciudad de Wisborg y la sonrisa optimista a la ruina final y el desconsuelo; el proceso intermedio es precisamente el relato de *Nosferatu*. El destino de la ciudad contado desde el triangulo formado por Hutter-Nosferatu-Allen. Finalmente de este triangulo va a sobrevivir Hutter. Nosferatu se esfuma, y Allen muere con él. Finalmente solo queda Hutter. El sujeto que en primer lugar aparece en su casa arreglándose frente al espejo preparándose para los negocios, sonriente, contrasta con la imagen final, desolado en el lecho de muerte de su esposa. Hay una correspondencia entre las imágenes de la ciudad al comienzo y la ruina final, la ruina personal en el caso de Hutter.

La ciudad y la arquitectura van a estar unidas al individuo, del mismo modo que Transilvania y el castillo conforman una totalidad con el vampiro. Ambos se representan mutuamente. La representación arquitectónica va a servir para indicar la universalidad, o al menos colectividad del caso concreto

de los Hutter. El individuo y la ciudad, la importancia de las actuaciones del individuo, y como pueden repercutir en el otro y viceversa. El comportamiento del individuo particular puede arruinar (Hutter) o salvar (Ellen) a la sociedad según sus diferentes actitudes.

En *Dracula* (1897) la ciudad es fundamental como escenario pero no tan importante como en *Nosferatu*, donde es un personaje, un elemento casi vital y orgánico. La ciudad es el hábitat ideal para un vampiro que se pierde entre la multitud, que compra varias casas y distribuye sus ataúdes. En *Nosferatu* está ligada a sus gentes y a la peste a que se enfrentan. En *Dracula* la amenaza la conocen solo los perseguidores del vampiro. Se trata del enfrentamiento entre un grupo de «héroes», la banda que toma la justicia por su mano, frente al individuo-monstruo. En el caso de *Nosferatu* es la ciudad contra la peste, y el individuo frente al vampiro (en todo caso, la pareja, la familia), o la masa enfurecida oponiéndose Knock (Rendfield), como chivo expiatorio al que persiguen. La masa enfurecida, un tópico de la ficción gótica, representa por su parte otra actitud hacia el conflicto peste-vampiro. Knock como el chivo expiatorio, marcado por la locura, es el objetivo de la violencia como solución. Desde *Nosferatu* se sugiere la inutilidad de esta violencia dirigida, que en *Dracula* si resulta efectiva como *solución final*. En *Nosferatu* la comunidad la forman todos los ciudadanos, frente a *Dracula* donde solo un pequeño grupo representativo (de clase media- alta) tiene el conocimiento necesario y ejercen la violencia. Pero finalmente en *Nosferatu* la solución no pasa por el sacrificio del chivo expiatorio, como ocurre en *Dracula*, sino por el compromiso individual de Ellen en el ámbito personal.

En *Nosferatu* el vampiro está localizado desde el primer momento en el edificio frente a la casa de los Hutter. Las dos arquitecturas se oponen y reflejan, ejerciendo de espejo entre sus habitantes. La visión del vampiro al otro lado produce reacciones contrapuestas; Hutter intenta ignorar ese reflejo desagradable que le devuelve el edificio industrial de enfrente (al contrario que el reflejo de su espejo al que sonríe al comienzo de la película, su reflejo se vuelve desagradable, temible, siniestro) y Ellen por el contrario, aunque teme

también, mira al otro lado, ha leído el libro de los vampiros y sabe que enfrentarse, retener al vampiro hasta el alba es la única solución para resolver los problemas que enfrenta Wisborg.

El diálogo arquitectónico
Wisborg-Transilvania



104



105



106



107



108



109



110

104-105. Primera y última imagen de Nosferatu (1922)

106. Hutter frente al espejo al comienzo de Nosferatu

107-108 Fotogramas. La casa de los Hutter y la nueva casa de Nosferatu

109-110. Wisborg y Transilvania

La vampira

Capítulo 2

2.0 - LA VAMPIRA

Vampiros y vampiras

«En el amor buscaba un sueño olvidadizo;
mas para mí el amor es un lecho de espinas
para dar de beber a esas crueles muchachas»

Baudelaire. *Las Flores del Mal*.

«Eran los ojos de Lucy a juzgar por su forma y color; pero unos ojos de Lucy sucios y llameantes, carentes de aquella pureza mansedumbre que siempre habíamos visto. En ese instante; el amor que aún sentía por ella se transformó en odio y repugnancia; de haberla tenido que matar allí mismo, lo habría hecho personalmente con todo mi gusto»

Bram Stoker, *Dracula*¹

De los trabajos que se han ocupado del vampiro en la ficción, ya sea en el campo de la literatura, el cine, o en cualquiera de sus manifestaciones, encontramos a menudo diferenciado el vampiro de la vampira a la hora de estudiarlos. A pesar de que ambos pertenecen a una misma especie, e incluso en algunas lenguas se utiliza la misma palabra para denominar ambos sexos (por ejemplo *vampire* en inglés), son representados de formas distintas. Sus diferencias y similitudes como imágenes-reflejo nos hablan de diversos problemas dentro y fuera de la ficción.

En este capítulo trataremos de destacar como esas diferencias generales entre vampiros y vampiras son consecuencia de una serie de convenciones de la sociedad en la que se crean, reflejo de éstas. En particular la imagen de la vampira indica una serie de cambios con respecto al lugar que ocupa la mujer dentro de esa sociedad. La vampira como imagen-reflejo se hace eco de ciertas novedades hacia una progresiva igualdad moderna, pero al mismo tiempo está contribuyendo a la consolidación de otras convenciones más tradicionales. Si la vampira es el reflejo de un creciente papel activo de la mujer en la vida social y política, su monstruosidad establece un juicio de valor negativo sobre esa nueva actividad a modo de comentario estético.

¹ STOKER, óp. cit. p. 283.

Como mujer que escapa de los roles convencionales, la vampira es sistemáticamente convertida en objeto de ataques, al ser percibida como amenaza al *statu quo* dentro de la ficción. Marcada por el dominio de la mirada masculina, como objeto de deseo o víctima de la violencia, parece que su imagen participa de las tendencias más conservadoras. Como dice Pilar Pedraza con respecto a la saga producida por la productora Hammer Horror en torno a *Carmilla*, la vampira «ofrece al ojo que paga por verlo el espectáculo de los cuerpos de las muchachas acariciándose más o menos desnudas, al tiempo que el castigo cae sobre ellas en forma de penetración fálica de la estaca y castración metonímica»². Independientemente de que hagamos esta lectura en términos de psicoanálisis, esas imágenes de violencia revelan una actitud violenta *real* hacia el grupo social con el que se identifican. Las imágenes monstruosas se utilizan como herramienta de sujeción y las propias tramas de violencia en las que están inmersas muestran, en un contexto general, una actitud de la que son reflejo. La ficción no es solo ficción, detrás de ese «espectáculo sadomasoquista hipercodificado y totalmente domesticado» también marcado por «su machismo recalcitrante»³ hay una actitud violenta real hacia las mujeres que se identifican con éstas, un conflicto típicamente moderno.

La forma de vampira es una construcción elaborada principalmente en la literatura del siglo XIX y desarrollada a lo largo del cine del XX. Aunque, estas representaciones estereotipadas de la vampira como mujer dominante y peligrosa forman parte de un fenómeno mucho más amplio, y para nada exclusivo de la ficción tardovictoriana o la modernidad, como demuestran, por ejemplo, las imágenes recogidas en el archivo fotográfico del Instituto Warburg⁴. [1-5] La vampira enlaza con otras imágenes monstruosas del pasado,

² PILAR PEDRAZA «Vampiras Postmodernas. El Mal como malentendido» en *Imágenes del Mal*, Valdemar, Madrid 2003, p. 312. Para la elaboración de este capítulo los trabajos de Pilar Pedraza, especialmente *Espectra* (Valdemar, Madrid 2004) ocupan un lugar fundamental y me remito a ellos como complemento necesario a la materia. En sus trabajos se comentan numerosas ficciones de vampiras y muertas vivientes.

³ PEDRAZA, *ibid.* p. 311.

⁴ Bajo este título «Domination of Woman» en el apartado «Social Life» se recoge en el archivo fotográfico del Warburg Institute toda una serie de imágenes con este motivo en la Historia del Arte. Aquí ofrecemos una pequeña muestra.

está a medio camino entre la bruja y la *femme fatale*⁵, y es ese espacio intermedio el que determina su peculiaridad.

A pesar de su conexión con el pasado, sus rasgos distintivos llaman la atención sobre unas características concretas, inmersas en un proceso de secularización que se extiende a lo largo del mundo moderno. A pesar de esto no ha perdido toda la carga de moral cristiana, y su peligro sigue asociado al pecado original, o al menos a un poder atávico para la corrupción. Es la condición promiscua y activa de la vampira, así como su egoísmo, lo que pone en peligro ciertos principios fundamentales del cristianismo (castidad fuera del matrimonio y «honra», monogamia, patriarcado, caridad, etc.). La religión es cuestionada firmemente desde la Ilustración, pero muchos de sus valores son mantenidos a través de la familia como institución que sigue ocupando un lugar fundamental entre la burguesía. Lo que esta vampira amenaza es con destruir la familia, principal conexión entre los valores del cristianismo y la sociedad burguesa como centro estructurador de ambos⁶; algo que se hace muy evidente en la variante de la *Vamp*, que veremos en breve⁷.

Las comparaciones entre el estereotipo de la vampira y el vampiro muestran que las diferencias formales en la ficción están basadas en una valoración negativa de esa diferencia sexual y en una división binaria de la sexualidad. Esta visión negativa del monstruo femenino se observa también a través de la comparación con otros estereotipos no monstruosos cercanos; como en la consideración social del «Don Juan», «el casanova» o el *gigoló* frente a la «mujer de perdición». Los personajes masculinos son señalados como héroes, en oposición a las mujeres cuyos nombres propios a menudo desaparecen frente a sus categorías⁸. La vampira es además atacada (transformada) desde las

⁵ Esto no quiere decir que se produzca una substitución entre unas y otras, de hecho las imágenes conviven y participan de un proceso de contaminación mutuo. Podríamos aquí aplicar aquí el término «Daemon Contamination» utilizado por PERKOWSKI para referirse a las recíprocas influencias entre diferentes creencias demoníacas. Óp cit. pp. 54-74.

⁶ FRANCO MORETTI en «Dialectic of Fear» dice: «A sociological analysis of Frankenstein and Dracula reveals that one of the institutions most threatened by the monsters is the family». Artículo publicado por primera vez en *Signs Taken for Wonders* (Verso, Londres) y reproducido en *The Horror Reader*, KEN GELDER (ed.) Routledge, Londres y Nueva York 2000.

⁷ Especialmente en el apartado 2.3- «The Vampire y the Vamp».

⁸ Por ejemplo de *Dracula* (1897) nadie recuerda los nombres propios de las vampiras del castillo del conde, en primer lugar porque no lo tienen.

propias ficciones. Solo en la forma de ser juzgados, por lo divino o por lo humano, podemos observar una importante diferencia⁹. Por ejemplo, Don Juan es castigado por la justicia divina, frente a Carmen juzgada y ejecutada por el hombre despechado, en una imagen de violencia terriblemente común en nuestra sociedad contemporánea. En las ficciones de vampiros ocurre algo parecido, la vampira es sistemáticamente empalada y decapitada por el cazavampiros en su labor de carnicero, mientras que el vampiro es destruido a menudo por la acción del Sol, un rayo, la gravedad y otras fuerzas de la naturaleza, o en todo caso, cuando es la mano del hombre quien lo ejecuta, se trata de un acto heroico casi divino.

Un vampiro y una vampira atacan a sus víctimas de la misma forma (a través del mordisco). Ambos atraen a sus presas y someten su voluntad por medio de la fascinación, el sueño, el hipnotismo, o el atractivo sexual para después proceder a la extracción de la sangre. Pero a pesar de que su *modus operandi* es parecido, es a través de la representación, así como en algunos usos fuera del terreno de la ficción, donde observamos las verdaderas diferencias. Es por estas diferencias que tienen reflejo en situaciones cotidianas, por lo que creo que deben ser diferenciados.

La imagen del vampiro (masculino) ha sido utilizada desde los comienzos como metáfora política, económica, social, y en bastantes casos también sexual, sin embargo la vampira está indefectiblemente ligada al tópico sexual. Esta utilización se aprecia en la manera en que se representan sus cuerpos. La vampira aparece casi siempre destacada por su físico, como un objeto erótico, llamando la atención sobre las formas, cuando no mostrando directamente su desnudez. Ocurre no solo en la ficción cinematográfica sino ya

⁹ CAMILE PAGLIA, diferencia la *femme fatale* del *homme fatale* en que «el peligro del *homme fatale*, encarnado hoy en el ligón inmaduro, es que se marchará, se largará a otro sitio, a otros amores. Es un ser errante, un «cowboy», un marinero. El peligro de la *femme fatale*, sin embargo es que *se quedará*, tranquila, plácida, paralizante» *Sexual Personae*, Valdemar, Madrid 2006 (1990), p. 44. En el caso específico de vampiros y vampiras sin embargo no es siempre así; ej. *La novia de Corinto* de Goethe dice: «Para hallar al hombre por mí amado / y beber la sangre de su sien. Cuando ocurra así, / Yo me iré de aquí / A buscar a otros hombres también». Un ejemplo que si se adapta a esta distinción es *La muerta enamorada* de Gautier cuyo peligro para Romualdo supone precisamente la aparición de Clarimonda, la vampira, todas las noches, pero esto seguramente está relacionado con la naturaleza onírica de Clarimonda y su sentido metafórico (el mundo del arte), como veremos más adelante en el presente capítulo.

en los relatos literarios que las preceden. Véase por ejemplo este fragmento de *La morte amoreuse* (1836) de Théophile Gautier:

En seguida reconocí a Clarimonda [*la vampira*]. Sostenía una lamparita como las que se depositan en las tumbas, cuyo resplandor daba a sus dedos afilados una transparencia rosa que se difuminaba insensiblemente hasta la blancura opaca y rosa de su brazo desnudo. Su única ropa era el sudario de lino que la cubría en su lecho de muerte, y sujetaba sus pliegues en el pecho, como avergonzándose de estar casi desnuda, pero su manita no bastaba, y como era tan blanca, el color del tejido se confundía con el de su carne a la pálida luz de la lámpara. Envuelta en una tela tan fina que traicionaba todas sus formas parecía una estatua de mármol de una bañista antigua y no una mujer viva¹⁰.

Esta imagen, que evoca la iconografía de una Venus púdica, bien podría estar extraída de una película de vampiros de la década de los setenta del siglo XX. Su apariencia contrasta con el cuerpo del vampiro-masculino, invisible en todo momento, y oculto bajo el traje o la capa negra, a veces convertido en un cuerpo animal, que es solo un rostro o unos ojos brillantes¹¹. [6-11]

En cuanto a sus ámbitos de actuación el vampiro diversifica su consumo, varía su estrategia, y cambia de escala, mientras que la vampira está casi siempre asociada (sujeta) a la relación personal, o en todo caso familiar. Fuera de la ficción, la imagen del vampiro se aplica a políticos, directivos de empresas, prestamistas, críticos literarios, religiosos corruptos, etc¹². Sin embargo la imagen de la vampira desaparece en estos campos limitando su aparición a esas relaciones personales. La vampira como imagen-reflejo tiene por lo general un único sentido, repetido hasta la saciedad en el mundo moderno. El poder atribuido al vampiro-masculino reside en su condición particular y status social, su lugar en la pirámide del poder o la cadena alimenticia, y también su atractivo sexual; frente a la vampira cuyo poder reside

¹⁰ T. GAUTIER, *La muerta enamorada* (*La morte amoreuse*) en J. SIRUELA (ed.) *El vampiro*, Siruela, Madrid 2001, p. 180.

¹¹ En este sentido hay una notable excepción en el filme *La hija de Drácula* (Lambert Hillyer 1936), especialmente en el primer momento en el que aparece la vampiras cubierta con una túnica y velo negro que solo dejan ver su mirada. Sobre el rostro y del vampiro y el poder de su mirada nos ocuparemos más adelante.

¹² Véase especialmente el apartado 3.3- «Los vampiros políticos».

exclusivamente en su condición de mujer-objeto y el poder que le confiere su condición de objeto deseado¹³. El estereotipo soporta, por lo tanto, la idea de que la vampira (y por extensión la mujer) tiene exclusivamente el poder que la debilidad del hombre le confiere. Lo vemos claramente en las ficciones, donde las víctimas de las vampiras son generalmente personajes «débiles» en comparación a un protagonista cazavampiros, cuya fuerza de voluntad, fe, y determinación le permiten no caer en la tentación y librarse del mal, por el uso de la violencia y por medio del sacrificio personal¹⁴.

Por lo que respecta a sus relaciones mutuas, cuando aparecen juntos vampiro y vampira, la última está sometida a la jerarquía del primero, que parece tener la potestad absoluta sobre las víctimas y que se encarga de decidir cuando la vampira puede o no alimentarse de la víctima¹⁵. Esta jerarquía no solo la vemos en las novelas decimonónicas como *Dracula* (1897) y en el cine de la primera mitad del siglo XX, sino también en algunas ficciones muy recientes como *Van Helsing* (Stephen Sommers 2004) o *Blade* (Stephen Norrington 1998), donde las vampiras son concubinas de los cabecillas varones y excluidas de las altas esferas vampíricas. [12-14]

Es interesante constatar como esta diferencia en la ficción está estrechamente ligada a algunas de las ideas y literatura misógina que tenía una amplia difusión hasta el siglo XX, aunque no fueran compartidas por todo el público. En la controvertida obra de Otto Weininger *Sex and Character* (1903) su autor venía a decir que la mujer vivía una existencia inconsciente, en mayor grado que el hombre, y que su esencia era únicamente sexual, mientras que el hombre podía trascender el apetito carnal. El erotismo era entonces la máxima

¹³ Tenemos una notable excepción en el caso de la imagen de vampira en el ámbito político en una caricatura de Margaret Thatcher realizada por Scarfe. Se trata sin embargo de unas circunstancias muy particulares y quizá se podría hablar de una masculinización de Thatcher.

¹⁴ En esto *Nosferatu* de Murnau donde Ellen salva a la ciudad con su entrega pacífica es de nuevo una excepción y muestra de originalidad.

¹⁵ Esta situación de convivencia entre vampiro y vampira se origina en *Dracula*, la primera ficción donde aparecen juntos y donde claramente el conde-masculino establece una jerarquía con respecto a las vampiras «This man belongs to me». El vampiro queda representado en la ficción de Stoker claramente como el «rey de la manada» cuya obligación como cazador es alimentar al resto, trayendo alimento a las vampiras, en este caso un niño y después cediendo a Harker.

fuerza en una mujer y era necesario integrar esta fuerza incontrolable en el matrimonio¹⁶.

El trabajo de Weininger, aunque representa una postura radical, llama la atención sobre unas creencias bastantes generalizadas que asociaban a la mujer con esa naturaleza predominantemente sexual (por oposición a una supuesta naturaleza intelectual del hombre). Estas ideas nos ayudan a hilar contextualmente y destacan una serie de rasgos de un buen número de representaciones de la vampira y especialmente algunas como *The Vampire* de Philipe Burne-Jones y Rudyard Kipling, así como la película *A fool there was* (Frank Powell, 1915) titulada a partir del estribillo del poema de Kipling¹⁷. Obras que coinciden en determinar la existencia exclusivamente sexual e insisten en destacar la «vida inconsciente» («unconscious existence») sobre la que Kipling vuelve una y otra vez en *The Vampire* («she never knew why», «never could understand!»)¹⁸.

Por lo tanto la monstruosidad de la vampira está estrechamente ligada a su extrema belleza y naturaleza exclusivamente sexual. Pero también a la ausencia de intelecto, y existencia inconsciente (despojada de conciencia) que no le permite darse cuenta del daño que produce su poder. Su amenaza no se considera humana plenamente, teniendo en cuenta que el modelo de ser humano es el hombre intelectual, y por lo tanto se la expulsa del grupo de humanos completos, creando una distancia a través la representación. Incluso entre los monstruos, tantas veces caracterizados por su situación intersticial, existen las barreras sexuales, y es que parte de la monstruosidad de la vampira reside precisamente en su condición de mujer; en el parentesco con otras mujeres monstruosas anteriores, proporcionalmente tan monstruosas como bellas y poderosas. Esta relación se refuerza constantemente desde la literatura

¹⁶ «women lived an unconscious existence to a greater degree than men. Women, he insisted, were in their essence only sexual, while men could transcend the carnal appetites altogether; erotic excitement was the supreme force in a woman's life, and it was necessary to bind this otherwise uncontrollable force in marriage» dice DANIEL PICK en *Sevengali's Web. The Enchanter in Modern Culture*, óp. cit. p.65, parafraseando a Weininger.

¹⁷ Esta película fue la que lanzó la fama Theda Bara como máximo exponente de la *femme fatale* en el cine.

¹⁸ Sobre este tópico, Theda Bara, Burne-Jones, y Kipling volveremos a continuación en el apartado 2.3- «The Vampire y The Vamp».

y el arte, que incide en los sistemas binarios, dividiendo entre naturaleza sexual e intelectual, inconsciente y consciente, y por extensión deslizando a menudo categorías más generales como Oriente y Occidente como si de opuestos se tratara¹⁹; sugiriendo finalmente que estos opuestos responden a una división moral entre el Bien y el Mal sin espacios intermedios.

Debemos acercarnos a las imágenes de la vampira con la misma cautela con que hemos tratado el viaje y la geografía imaginaria del vampiro. Es necesario buscar los prejuicios y pautas de representación a la hora de dividir entre vampira y vampiro, igual que entre Transilvania y Londres, mundo imaginario e *imaginador*; teniendo en cuenta que al imaginar al *otro* de algún modo también se está inventando el *si mismo*, y ambos tienen mucho de fantasía. En la vampira, al igual que en el relato de viaje, se utilizan una serie de recursos retóricos para objetivar una experiencia (exageración, metonimia, etc.)²⁰. La vampira es un recurso más dentro de la construcción de la mujer como ficción.

Los elementos más sensacionalistas son utilizados, al igual que en el viaje, para transformar la experiencia en un modo simplificado y fácilmente transmisible con la que establecer un juicio²¹. La historia de terror en general y la transformación de un individuo o un colectivo en monstruoso es un mecanismo de simplificación que permite llevar a cabo un juicio y una clasificación de una forma rápida. En ese sentido construir al otro como ser

¹⁹ En películas bastante recientes como *Van Helsing* (2004) o *Bram Stoker's Dracula* (1992) las vampiras son claramente asociadas a estereotipos de lo oriental, parecen extraídas de un harem pintado por Delacroix. En palabras del propio Coppola «They should be ethnic types: Russian, Mongolian, Balkan, even Ethiopian. The Turkish sultan's wives came from all these places, and its logical that Vlad could have met these types.» Más adelante el texto sobre el casting del «Harem de Drácula» dice «The Brides' costumes and the set dressing for their chamber supported Coppola's idea that Dracula – a prince influenced by the East- kept a harem. «That's what the Koran is about» he declares, tongue firmly in the cheek, «how to life with a lot of women in the house», FRANCIS FORD COPPOLA y JAMES V. HART: *Bram Stoker's Dracula. The Film and the Legend*, Newmarket Press, Nueva York 1992, p. 64.

²⁰ Véase 1.1 - «El viaje elementos y estrategias»

²¹ W. LANCE BENNETT en «Storytelling in Criminal Trials: A model of Social Judgment» *The Quarterly Journal of Speech*, vol. 64, febrero 1978 nº1, p. 3, explica como los modelos de comunicación cotidianos nos proporcionan una serie de mecanismos formularios, similar al relato (*story*), con los que procesar y juzgar una gran cantidad de información, a través de unos pocos datos y una puesta en escena. «We are still a long way from identifying all the forms of everyday discourse that connect the mind to the social world. However, the story form is clearly one of the most pervasive and powerful agencies of social and psychological organization. Stories are among our most basics units of communication; they permit us to translate our impressions of a distant event into a form that will allow a listener in an immediate situation to grasp its significance».

imaginario es reforzar la ficción del si mismo por oposición. Lo peligroso de estos procesos de ficción es que esos roles, y esas historias en los que se constituyen, condicionan enormemente los papeles que se representan en la sociedad, y uno y otro se retroalimentan y deslizan perpetuando no solo ciertos clichés sino directamente situaciones de abuso y violencia.

Dicho esto es necesario observar que la insistente repetición de la vampira tiene más que ver con el placer de la contemplación, y el consumo de la imagen como objeto sexual, antes que con el miedo a ese poder de la mujer. Con la excusa de su monstruosidad la ficción de la vampira permite una experiencia de *terror-sexo* (por analogía al terror-arte de Carroll) y sadismo sin riesgos, y por lo tanto envasada y controlada. Tal y como se plantea aquí, la vampira no es un monstruo sacado del «inconsciente colectivo», término utilizado a veces con mucha ligereza y pocos argumentos en la génesis vampírica, sino el producto de un monstruo de reciente aparición combinado con una nueva situación de la mujer que amenaza al orden tradicional, pero un peligro del que la sociedad conservadora es plenamente consciente.

Otro aspecto destacable de la vampira es la variedad de autores y medios en los que aparece. No se trata en absoluto de un motivo minoritario y de autores radicales o desconocidos, sino que algunas de las principales figuras literarias o del panorama artístico, en cualquiera de sus campos lo han tratado. Detrás de estas imágenes tan extendidas, encontramos algunos literatos como Baudelaire, Kipling, Goethe, Coleridge, o pintores, aunque en menor número, como es el caso de Edward Munch. Todos han contribuido a esa construcción con sus obras. Muchas imágenes se concentran en torno al fin de siglo, como las incluidas en *Dracula*, y mantienen una estrecha relación con el estereotipo de la *femme fatale* y los nuevos roles de la mujer, pero otras se remontan a finales del siglo XVIII como en el caso de *Die Braut von Korinth* (1797) de Goethe. Conviene por lo tanto insistir en que la vampira no es una imagen aislada en un área del contexto determinada, al contrario, la imagen surge desde el momento en que las historias traídas «del Este» cautivan la imaginación del público y los autores las utilizan como medio de expresión para reinterpretar una serie de

convenciones con respecto a la mujer, eso si estrechamente vinculada a problemas contemporáneos. Con la aparición del vampiro en la ficción se establece desde el primer momento la relación mujer-vampira para denominar a un grupo de mujeres determinadas como peligrosas, por lo general opuestas al rol mujer-madre, buscando establecer unas connotaciones negativas a través de una imagen monstruosa. La vampira se puede entender como un recurso de objetivación moderno, por su iconografía y contexto (*New Woman* y el naciente movimiento feminista entre otros aspectos).

Domination of Woman



1



2



4



3



5

Imágenes del archivo fotográfico del Instituto Warburg bajo el título "Domination of Woman" (selección): 1. Grabado atribuido a la escuela florentina (?) c. 1480-1500 / 2. Grabado de Israel van Meckenem (1445-1503). Sin fechar en el archivo / 3. Ilustración en A. Kippenberger: Deutschen meister des Eisengusses, Elwert, Albrecht, 1931 / Grabado de Martin Zasinger (1498-1555) / Litografía. Vampir (1895-1902) Edvard Munch, The Munch Museum

Cuerpo - Mirada



6



7



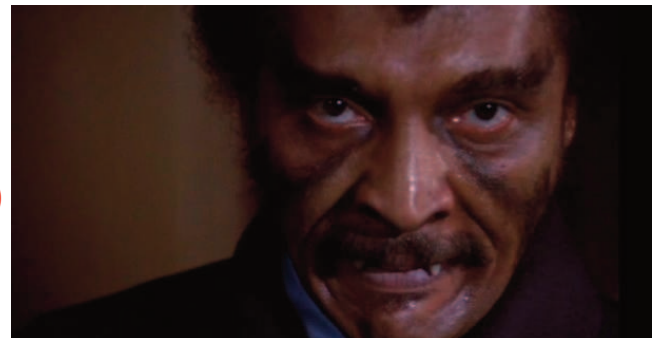
8



9



11



10



11b

6. Portada de la revista Vampirella
7. Lust for a vampire (1970)
8. Viñeta del comic Dracula (1984) de Fernando Fernández
9. Dracula (1931) / 10. Blacula (William Crain 1972)
11. Imagen promocional de Lust for a vampire.
- 11b. Imagen extraída de internet www.magianegra.gustavotrincado.com.ar (5.2008)

Vampira sometida a la jerarquía

12



13



14



14 b

12. Lust for a vampire (1970)

13. Dracula (1931)

14. Imágen promocional de Van Helsing (2004) extraída de www.allmoviephoto.com (5.2008)

14b. Ilustración extraída de Internet www.sinfoniafantastica.wordpress.com (5.2008)

2.0.1 - ¿CUÁNDO SURGE LA VAMPIRA?

Si aceptamos que el vampiro es una invención del siglo XVIII, basada principalmente en la difusión mediática del caso Arnol Paul, como hemos expuesto en la primera parte de este trabajo²², quizá debamos preguntarnos en qué momento se empiezan a distinguir sexualmente a los vampiros, ya que entre estas primeras historias parece que los muertos vivientes se ven afectados del mismo modo. Calmet, en su tratado, señalaba que «*Algunos han afirmado que estos ejemplos se daban principalmente en las mujeres, y sobre todo en tiempos de peste; pero tenemos ejemplos de revivientes de todo sexo y sobre todo de hombres*»²³. El comentario de Calmet indica que en ese momento no había diferencias sexuales entre los muertos vivientes, pero también señala la temprana intención de *algunos* por vincular el vampirismo al género femenino en un momento de crisis.

Aunque la vampira y el vampiro surgen de un mismo fenómeno mediatizado, a partir del caso Paul, no se van a aplicar los mismos modelos en la ficción. ¿Pero en qué momento se empieza a someter al monstruo a criterios como el de Otto Weininger por el que la mujer tiene una naturaleza exclusivamente sexual? Es precisamente a la hora de realizar esas representaciones de ficción cuando los autores recurren a diferentes fuentes, y es entonces cuando enlazan con distintas tradiciones estéticas anteriores y prejuicios del pasado. La diferencia se establece especialmente desde las creaciones del XIX cuando entre las primeras vampiras encontramos una relación con temas mitológicos clásicos (Empusas, Lamias o Estriges), enlazando con las tendencias del momento²⁴. Tendencias en las que ya observamos, no solo en vampiros, una importante diferencia entre la representación de hombres y mujeres en obras de artistas de primera fila; por

²² Véase 0.3- «La invención del vampiro y el caso Paul».

²³ CALMET, óp. cit. p. 141.

²⁴ Pilar Pedraza ha señalado como «las vampiras tienen poco que ver en su origen con el conde Drácula de la novela de Bram Stoker» y su inicio se remonta a la tradición clásica y en concreto a criaturas como las Empusas, Lamias o Estriges frente a la tradición del vampiro como simple muerto que regresa, *Espectra*. óp. cit. p. 191.

ejemplo en el *Juramento de los Horacios* (1784) de David donde contrastaba la tristeza y languidez de los personajes femeninos a la derecha frente a la solidez y determinación de los héroes masculinos a la izquierda. Por lo tanto los autores del XIX son los primeros responsables de esta diferencia entre vampiro y vampira, un «origen» que es una reinterpretación del folclore, a través del gusto clásico que reverbera en esta etapa, y los tópicos sobre las diferencias sexuales combinados con el terror²⁵.

Debemos asumir entonces que las diferencias de género de este monstruo concreto se establecen en buena parte desde la llamada «alta cultura», aunque después se conviertan en un estereotipo del dominio común y perpetuado desde varios ámbitos. Es la ficción occidental la que va a establecer las diferencias; primero utilizando estas imágenes de inspiración clásica, más sofisticadas, y después regresando a lo largo del XIX a sus variantes menos eruditas y más cercanas al público general, aunque finalmente las encontremos confundidas entre unas y otras. El origen de la idea (vampirismo) parece común en sus características fundamentales, pero es distintivo en las versiones literarias y más tarde representaciones gráficas que diversifican sus fuentes.

La vampira es por lo tanto una evolución decimonónica del vampiro tipo del siglo XVIII, entonces sin imagen. Los autores, utilizando libremente el material a su disposición dan cuerpo (literalmente) a las historias de vampiras, satisfaciendo así la demanda de terror-sexo que podemos relacionar con la novela gótica. De este modo se comienza a fraguar la imagen de la vampira. La reelaboración de las fuentes clásicas en un estereotipo sexista alcanza su apogeo en la *femme fatale*. La consolidación definitiva del estereotipo de la mujer vampiro se debe a ese contexto fin de siglo y eje de la modernidad.

Si en principio tenía más importancia el papel de la novia muerta que regresa y la configuración fantasmal de los espectros clásicos (*The Phantom Bride*, *The Vampire Bride*...)²⁶, más tarde ganan fuerza los aspectos más humanos

²⁵ Estas figuras monstruosas de inspiración clásica ejemplifican perfectamente algunos de los problemas que plantea el diferenciar entre tendencias románticas y neoclásicas, dividiendo en dos grupos imágenes perfectamente imbricadas en ciertas obras y autores.

²⁶ Sobre estas obras véase el punto 3.1.1- C) «*The Vampire Bride*».

de la vampira, como el egoísmo y la seducción. Esa mitología clásica que jugó un papel fundamental en los comienzos quedará disuelta detrás de la nueva imagen de la amenaza que supone la mujer en relación a su situación cambiante en el mundo moderno; una situación que en parte podemos vincular al movimiento conocido como *New Woman* en el contexto Británico, citado en repetidas ocasiones en *Dracula*²⁷. La vampira corruptora vive de la víctima de quien se aprovecha (porque ahora su nuevo estatus de mujer libre se lo permite). La temática tiene cada vez menos que ver con un alma en pena que busca el consuelo entre los vivos, y más con la (bella) apariencia engañosa del monstruo (aunque ambos están relacionados).

En cuanto a su apariencia engañosa la vampira está cerca de la *vanitas*, un tema que vemos reaparecer transversalmente, como mujer que quiere conservar su belleza y juventud a cualquier precio, para perpetuarse como objeto de deseo²⁸, y su cuerpo escultural contrasta directamente con el amasijo de huesos y cenizas en el que se convierte a menudo²⁹. La moraleja termina siendo la misma, y el tiempo siempre ejerce su tiranía y saca a relucir la verdad sobre el cuerpo, como anunciaba la omnipresente calavera de esos bodegones barrocos, convirtiéndolo todo en polvo. La vampira antepone su imagen y su cuerpo a su alma. En esta vertiente se evoca a menudo el nombre de Erzsébet Báthory, «la condesa sangrienta», personaje de la nobleza húngara del siglo XVIII cuya memoria ha sido perpetuada en la historia por haber sangrado literalmente a cientos de muchachas, creyendo que la unción de dicha sangre favorecería su rejuvenecimiento³⁰. El nombre de Erzsébet aparece constantemente en la bibliografía vampírica y se ha convertido en uno de sus tópicos, conectada a través del texto crueldad-sangre, a pesar de que su historia se acerca más a lo

²⁷ Véase p. ej. LEATHERDALE, óp. cit. pp. 148-151.

²⁸ Este tema no es desde luego exclusivo de los personajes femeninos, ni mucho menos, uno de los ejemplos más claros y conocidos es quizá *Dorian Grey's Portrait* de OSCAR WILDE. Este tema que tradicionalmente tiene más que ver con «vender el alma al diablo». En el vampiro la condenación del alma viene dada por el consumo de la sangre de los congéneres antes que por un pacto con el maligno.

²⁹ Véase el punto 3.1.3- F) «*Vanitas y veritas*».

³⁰ El libro que más ha contribuido a difundir la historia de Erzsébet Báthory ha sido *La condesa sangrienta* de VALENTINE PENROSE, Siruela, Madrid 2001 (*La Comptese Sanglante* 1962). Los casos de sangrado como vía de rejuvenecimiento van desde *La buena de Lady Ducayne* (1896) de MARY E. BRADDON a *Vampiro* de EMILIA PARDO BAZÁN.

que hoy se califica como asesino en serie antes que a los vampiros de la ficción decimonónica.

Pero, por lo general, la imagen de la vampira viene a transmitir que cierto tipo de mujeres viven del hombre, y que su vida (su belleza) se sostiene a base de alimentarse como un parásito, siendo el hombre quien tiene el poder, el dinero y la sangre. Según esta visión el hombre es el ser humano por excelencia y el elemento cohesionador de la familia (si se va el patriarca no hay familia). La mujer cuanto mayor es su diferencia con respecto a este menos humana es. La crueldad de la mujer se destaca al mismo tiempo por la utilización de la seducción como arma y el poder que obtiene es justamente el que es capaz de arrebatar al hombre débil. La *New Woman*, en cuanto independiente, representa una amenaza directa a la familia en el mundo real, similar a la que representa la vampira en el mundo de ficción, de ahí que muchos críticos hayan insistido en esta relación³¹. Podemos por lo tanto mantener que el papel protagonista que las mujeres van adquiriendo dentro de la vida social y política, como atestigua la *New Woman*, tiene su imagen-reflejo en la vampira, entre otras formas, como monstruo activo dispuesto a chupar la sangre del hombre para poder vivir plenamente su vida. En este proceso se observa una tendencia paralela; cuantas más libertades e igualdad logra la mujer más monstruosa se presenta en sus actos.

Aunque esta interpretación está ligada a ese contexto británico finisecular y al victorianismo, es muy interesante observar como la *New Woman* se puede extrapolar a una idea de mujer liberada representada en numerosas ficciones de la segunda mitad del siglo XX. En nuestro contexto vampírico esa nueva mujer correspondería a versiones como *Dracula* (John Badham 1979) o su parodia *Love at first bite* (Stan Dragoti 1979) donde la mujer que no quiere permanecer junto a un exmarido controlador y violento elige libremente unirse al vampiro. El cine continúa insistiendo una y otra vez sobre los mismos estereotipos sexistas, sin embargo también va a introducir otra serie de variantes por las cuales se aprecia una valoración positiva del nuevo rol de la

³¹ Véase especialmente «Dracula and the Liberation of Women» en TROPP óp. cit. pp. 133-169.

Capítulo 2

mujer a través de la vampira o de la víctima del vampiro, como en los casos que acabamos de mencionar. En otros a través de la cada vez más presente figura de la «caza vampiros», Buffy, Anita Blake o Damali son los nombres de algunos de esos personajes. Pero esto será en el momento que podamos empezar a hablar de posmodernidad...

2.0.2 - LA SEDUCCIÓN COMO DIFERENCIA

James B. Twitchell en su trabajo *The Living Dead A study of the Vampire in Romantic Literature* (1981) también distingue entre vampiros y vampiras, y dedica su segundo capítulo a «The Female Vampire»³². En el conocido estudio, Twitchell afirma que la diferencia entre vampiros y vampiras reside en que las historias de los primeros tratan de dominación y las segundas de seducción³³. Así mismo el autor nos recuerda que la vinculación de estas historias a la figura de la mujer destructora no es en absoluto un mito exclusivo del Romanticismo, sino una de las figuras más antiguas dentro de la cultura clásica y el cristianismo³⁴.

Esta diferencia, que atribuye a uno y otra la dominación y la seducción, no parece reconocer que también la seducción juega un papel fundamental en diversas historias de los vampiros. La seducción es un camino más dentro de la dominación, y no aspectos diferentes. Dentro de esas historias del vampiro (masculino) la seducción es también importante; es un instrumento más dentro de los caminos de la dominación asociadas al control que ejerce. Quizá entonces solo debamos diferenciarlos en cuanto a sus estrategias. Podemos afirmar que las historias de vampirismo, sea el monstruo del género que sea, son por lo general historias de dominación, y la seducción una de sus estrategias, la más común entre las vampiras. Esas historias de vampiras en las que esa seducción juega un papel importante formarían parte del vampirismo como una relación de poder. No se trata de diferenciar unas y otras sino de ver una como dependiente de las otras. Lo que podría justificar la clasificación de Twitchell es que el mecanismo más habitual empleado por la vampira es la seducción (por

³² TWITCHELL, óp. cit. pp. 39-73.

³³ «While the male vampire story was a tale of domination, the female version was one of seduction», ibíd. p. 39.

³⁴ «The figure of the destructive woman is by no means solely a Romantic one – she is one of the oldest figures in classic and Christian lore», ibíd. p. 40. También MARIO PRAZ dedica un capítulo completo a «La Belle Dame Sans Merci» donde incluía a las vampiras en su libro sobre el Romanticismo *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona 1999 (1942). Otro trabajo que constata esta cadena de imágenes es por ejemplo el libro de ERIKA BORNAY *Las hijas de Lilith* donde encontramos un panorama de todas estas imágenes, con especial hincapié en el siglo XIX y la aparición del estereotipo de la *femme fatale*. Ensayos de arte Cátedra, Madrid 2004 (1990).

medio de la atracción sexual) y que en el caso del vampiro se reparte más, pero es necesario matizar. La peculiaridad de la vampira no reside en la exclusividad de la seducción, sino en la persistencia de este tema en su iconografía como chupasangre.

En los estudios literarios la vampira se ha consolidado en el tiempo como una imagen independiente con respecto al vampiro, algo que también se aprecia en la forma de editar y vender esas ficciones como producto de consumo. Hoy en día, aparte de las novelas y películas protagonizadas por vampiras, encontramos gran cantidad de antologías que recogen exclusivamente relatos de vampiras, mostrando una clara intención diferenciadora. Estas antologías reflejan una importante demanda a través de su continua producción. *Cuentos de vampiras* (2001), *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro* (1999), *Vamps* (1987) son solo algunos ejemplos³⁵. Allí se recogen historias que van desde *Carmilla* de Sheridan Le Fanu hasta *Uno para el camino* (1977) de Stephen King³⁶. Aunque sea de forma breve es interesante ver estas ficciones desde el modo en que son presentadas a partir de sus ediciones. El género de la portada, como imagen que pretende resumir un amplio contenido en un golpe de vista, es una buena manera de observar que idea se está vendiendo, a quién y cómo. En las portadas de estos libros encontramos resumidas en imágenes algunos de esos estereotipos, permitiendo observar que es lo que supuestamente ofrece la vampira o sus editores. Por ejemplo [15-18]:

1. La portada de *Vampiras* (1999) de Valdemar ilustrada con *El beso de la vampira* de Bioleslas Biegas (1916) presenta a un monstruo con aspecto de pájaro que reposa sobre un hombre tendido mientras le devora. Evoca a las fuentes clásicas por un lado (recuerdo de sirenas y arpías) y al ícubo de Fuseli en *The Nightmare* (1781) por otro.

³⁵ Véase 5.1.3 - «Fuentes: Antologías».

³⁶ Incluido en GREENBERG, MARTIN H., y WAUGH CHARLES G. (eds.): *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Valdemar, Madrid 2001 (1999).

2. Por su parte la fotografía de la portada de *Vamps*, de autor no especificado, presenta la imagen de una joven de aspecto oscuro con los ojos y los labios teñidos de sangre. En este caso la imagen incide más en los aspectos oscuros y amenazadores de la vampira que en sus promesas de terror-sexo.

3. *El pecado* (1893) de Franz Von Stuck ilustra la portada de *Cuentos de Vampiras*. Esta última representa a una mujer de largos cabellos negros semi-oculta en la penumbra y con una serpiente enroscada que amenaza al espectador. El peligro de la serpiente alude al pecado original, contrasta con el rostro sereno de la mujer que, desnuda, mira también al espectador frontalmente. Pero la armonía entre la serpiente y la mujer nos hablan de una alianza. La amenaza que supone la mujer se ha materializado en una serpiente, en un cuerpo monstruoso externo con el que permanece entrelazada. La obra se creó en su contexto finisecular, pero ahora debemos plantearnos su recontextualización. Es decir ¿cuál es la intención como portada? Por un lado, podemos señalar su valor artístico, como imagen de calidad para llamar la atención sobre la obra literaria, por otro su significado: el volumen promete terror-sexo. Independientemente del contenido de las historias, a través de esta imagen los relatos son asociados al tópico que funciona como reclamo. Estas imágenes hacen alusión a una seducción peligrosa, a la condición de la mujer como inductora del pecado, pero desde el terror-sexo, es decir, desde detrás de la barrera, en la distancia.

4. Una imagen parecida a *El pecado* la encontramos en la portada de *Dark thirst* (2004) aunque en este caso se destaca el atributo iconográfico del vampiro, los colmillos goteando sangre.

El contraste entre insinuación sexual y amenaza mortal que vemos en estas portadas es una de las características que siguen marcando el estereotipo de la vampira. Una imagen muy repetida dentro del mundo del vampiro y que ha cambiado bastante poco con los años. Las interpretaciones por parte de investigadores del vampiro en clave sexual se repiten sin cesar, especialmente desde los setenta se refuerza esa misma imagen. La popularización del psicoanálisis como herramienta de trabajo (tratando la imagen desde las

pulsiones sexuales y el diálogo eros-thanatos)³⁷, y los estudios feministas contribuyeron a las lecturas psicosexuales en este tipo de ficciones³⁸. Pero no debemos olvidar que a esa visión también favoreció la importante producción de filmes pseudoeróticos y eróticos desde las mismas fechas³⁹. La imagen de la mujer vampira como seducción mortal se recrea de manera compulsiva, debemos preguntarnos ¿a qué se debe esta repetición clónica? Seguramente no se trata ya de una maniobra encubierta, o un miedo reprimido a la castración⁴⁰, puesto que la representación de la vampira como objeto de contemplación no es, a estas alturas, ningún secreto, nada oculto o reprimido. En las ficciones, especialmente en el cine, abundan los lapsos donde se llega a «congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica»⁴¹, que más bien se han convertido en momentos de compulsión erótica, por la extenuante repetición en que caen en este caso. Para comprobar esta insistencia basta con teclear «vampira» o «female vampire» en cualquier buscador de imágenes en Internet y observaremos un buen número de estos tópicos⁴². [19-25] La intención de estas no es alertar (reincidir) sobre los peligros de la mujer activa y sexualizada, como lo pudo ser entorno a 1900 en obras como *The Vampire* de Rudjard Kipling, sino la de complacerse en la contemplación de esta imagen. La imagen de la vampira

³⁷ Uno de los más influyentes es el artículo de CHRISTOPHER BENTLY «The Monster in the bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's Dracula» en *Litterature and Psychology*, no. 22, (1972) pp. 27-32, citado en otros como p. ej. ANNE CRANNY-FRANCIS «Sexual Politics and Political Repression in Bram Stoker's Dracula» en *Nineteenth-Century Suspense. From Poe to Conan Doyle*, Macmillan Press, Londres 1988; en «A Vampire in the Mirror: The Sexuality in Dracula» de JOHN ALLEN STEVENSON, en *PMLA*, vol. 103, no. 2, (marzo 1988), pp. 139-149. Otro de los artículos importantes por la repercusión en trabajos posteriores es el de CHRISTOPHER CRAFT, «Kiss me with those red lips: Gender and inversion in Bram Stoker's Dracula» en *Representations*, no. 8 (otoño, 1984), pp. 107-133.

³⁸ Estas numerosas alusiones al vampiro en clave sexual, sobre todo a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, han oscurecido un poco algunos de los usos fundamentales de la imagen del vampiro como arma política, dando la impresión que se trata de un tema secundario, sin embargo a lo largo de este trabajo veremos como la tradición de esta imagen se remonta a sus orígenes y hoy sigue tanto o más vigente que la imagen del vampiro como amenaza sexual.

³⁹ Es muy ilustrativo el capítulo dedicado a estos años en el libro de JUAN M. CORRAL *Hammer. La casa del terror* que se titula «Camisones transparentes y desnudos ensangrentados: Eróticos años 70», Calamar Ediciones, Madrid 2003, p. 159 y ss.

⁴⁰ Véase JOSÉ MIGUEL CORTES, *Orden y Caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Anagrama, Barcelona 1997, p. 50: «devoradora de niños, castradora de hombres y sinónimo de muerte. Ser depredador insaciable que busca arrebatar la fuerza seminal del macho para poder paliar las pérdidas vitales que su propio organismo sufre producto de las funciones reproductoras».

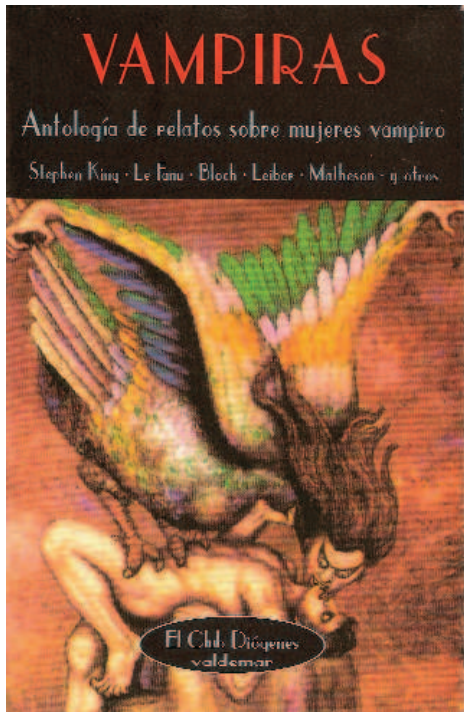
⁴¹ LAURA MULVEY, óp. cit, p. 370

⁴² Uno método interesante para sondear rápidamente el imaginario colectivo es la búsqueda a través de Internet, no solo con lo que respecta a la vampira sino a varios de los estereotipos que aquí se refieren. En este caso el resultado corrobora en muchos de sus ejemplos la relación entre vampira y terror-sexo.

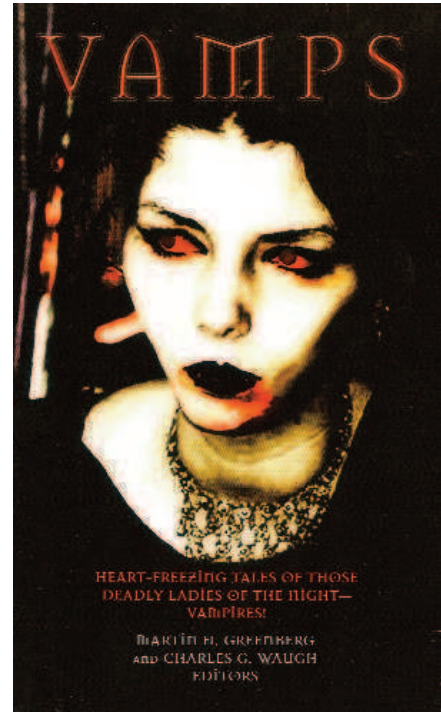
ha sido domesticada en muchas de sus versiones, al mismo ritmo que algunas posturas pro-feministas se han ido volviendo «políticamente correctas». Sin embargo la persistente utilización de esta imagen monstruosa de la mujer activa (domesticada en los estereotipos) debe plantear nuevas cuestiones, ya que la vampira se presenta como objeto-para-ser-mordido antes que como sujeto-mordedor.

En la ficción, la utilización de esa imagen ya no es una amenaza sino una imagen de consumo. Un consumo del cuerpo femenino como parte del terror-arte. Hoy en día la imagen de la vampira tiene menos que ver con el miedo al poder femenino, lo cual no quiere decir que no exista ese miedo. La continua producción de mujeres vampiro parece tener más que ver con el placer de la contemplación de esas vampiras y el sadismo ejercido sobre ellas, que con el propio miedo a ese nuevo rol. La mujer activa como imagen ha perdido el elemento amenazante (real, cotidiano) que podía implicar en una imagen como *The Vampire* de Philip Burne Jones, aunque se siga creyendo en la existencia de ese mismo peligro. La imagen de la amenaza sexual de la vampira está estrechamente ligada al deseo de posesión, aunque se presente como amenaza de muerte. Una amenaza que el espectador percibe cada vez menos como tal, ya que se trata de una experiencia de lo que aquí insistimos en llamar terror-sexo, ya que el lector espectador se limita a contemplar al objeto peligroso desde la jaula, como si de un animal del zoo se tratara.

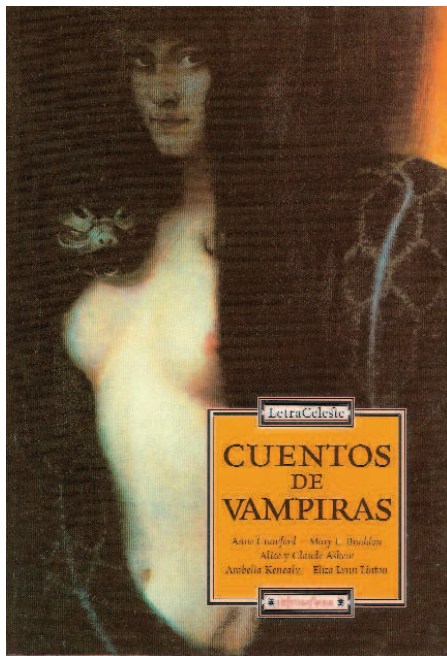
Portadas de vampiras



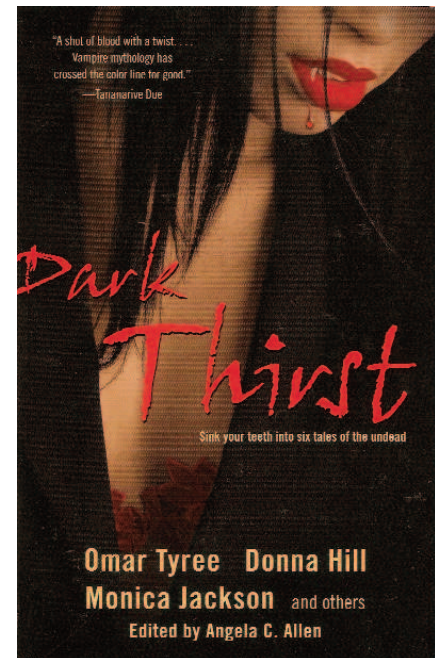
15



16



17



18

15. Portada de Vampiras (Valdemar 2001) representando El beso de la vampira (1916) de Bioleslas Biegas

16. Portada de Vamps (B.P. Books 2004) autor sin especificar

17. Portada de Cuentos de Vampiras (Celeste 2001) representando El pecado (1893) de Franz von Stuck

18. Portada de Dark Thirst (Pocket Books 2004) autor sin especificar

El estereotipo de la vampira



19



20



21



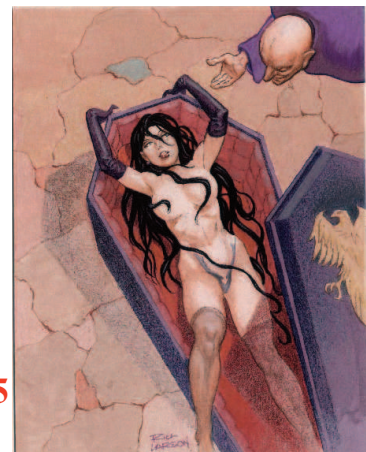
22



23



24



25

Imágenes extraídas de internet a través del buscador de imágenes google, en las palabras "vampira" y "female vampire", de las siguientes páginas Web en mayo de 2008: www.javno.com; www.fantasymundo.com; www.wikifotos.es; www.luismarianofernandez.com; www.vampira.gthicba.com, www.arhstatues.com; www.larson-femalevamp; www.collectingfool.com.5.08 respectivamente

2.1 - LA MIRADA MASCULINA Y EL CUERPO DE LA VAMPIRA

Placer visual y cine narrativo

Si hasta aquí hemos diferenciado al vampiro y la vampira por su comportamiento dentro de la ficción es necesario que por un momento nos detengamos en el espectador. Las ficciones tanto de vampiros como de vampiras han sido tradicionalmente amenazas orientadas hacia el hombre. Sea el vampiro del género que sea las historias se han planteado desde un punto de vista masculino (ya decíamos antes que el poder de la vampira emana de la debilidad del hombre)⁴³. El vampiro amenaza con apropiarse de la mujer-objeto (absorberla), y la vampira es una mujer-objeto de extrema belleza, aunque activa y amenazante, ya que muere, pero es al fin y al cabo un objeto. Esto no quiere decir que el consumo de estas ficciones sea exclusivamente masculino, sino que los argumentos e imágenes están planteados desde ese punto de vista que presupone un espectador tipo. Las historias de vampiros previenen del peligro que supone el monstruo en cuanto que establece su influencia sobre las «pertenencias» del hombre y la vampira por su parte amenaza con dominar al hombre (objeto que se revela), arrebatándole su vida, su voluntad, su dinero o su poder. Así el espectador está condicionado por este planteamiento. Si uno de los tópicos del terror desde *Otranto* ha sido que los objetos inanimados se muevan, cual sería entonces el terror del hombre decimonónico al ver que su «pertenencia más valiosa» reclamaba el voto y la independencia. Esta

⁴³ La aparición de Lugosi recogerá los réditos mediáticos de Rodolfo Valentino llamando la atención sobre el público femenino, aunque quizá este sea una excepción. MIRIAM HANSEN en su artículo «Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship» que nos va a servir de punto de comparación con Mulvey a lo largo de este capítulo, afirma: «For the first time in film history, women spectators were perceived as a socially and economically significant group; female spectatorship was recognized as a mass phenomenon; and the films were explicitly addressed to a female spectator, regardless of the actual composition of the audience» en *Cinema Journal*, vol. 25 no. 4, verano 1986, pp. 6-32. Igual que Valentino «was everywoman's dream», ibid, p. 6, puede que el personaje de Drácula en Lugosi intentara ser algo así como «every woman's nightmare». Entiendo que la imagen proyectada por Bela Lugosi y que DAVID SKAL ha relacionado brevemente en el documental *The Road to Dracula* (1999) con Rodolfo Valentino, permanece en la misma órbita de trabajos, al menos en parte, dirigidos a un público femenino. Esta perspectiva entra en conflicto con la concepción de un espectador y una mirada masculina planteada por LAURA MULVEY de la que hablamos más abajo. Para ver una completa problematización del asunto me remito al artículo de MIRIAM HANSEN como a la respuesta de RICHARD DE CORDOVA también en *Cinema Journal* vol. 26, no. 3, primavera 1987, pp. 55-57.

generalización se cumple en muchas ficciones del siglo XIX, la *edad de oro* de los relatos del vampirismo. Pero, ¿cómo se refleja este espectador formalmente en las ficciones de la vampira, teniendo además en cuenta que el espectador no tiene una «existencia objetiva» sino que depende exclusivamente de nuestra lectura parcial?⁴⁴.

Empecemos tomando el artículo de Laura Mulvey «Placer visual y cine narrativo» como punto de partida para observar el papel que juega la mirada⁴⁵, a la que nos hemos referido en repetidas ocasiones, dentro de la ficción del vampiro. Aunque puede que algunos de sus presupuestos presenten algunos problemas⁴⁶, estén obsoletos o no se ajusten completamente a algunos puntos de vista, una observación de la vampira en la ficción bajo esta perspectiva llamará la atención sobre cuestiones estéticas fundamentales.

En el conocido artículo, Laura Mulvey trataba de desvelar como los mecanismos de fascinación del cine son reforzados por unos modelos preexistentes. Unos modelos que actúan sobre el sujeto y la sociedad que ha creado ese cine. A lo largo de su razonamiento, y utilizando el psicoanálisis como «arma política», va dando una serie de argumentos que se ajustan no solo a una buena parte del cine clásico (en una concepción monolítica)⁴⁷, sino de una manera especial al cine de vampiros, donde sus argumentos se hacen más evidentes si cabe. Los dos epígrafes centrales que incluye Laura Mulvey, «El placer de la mirada- La fascinación con la forma humana» y «La mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada», ponen el dedo en la llaga de

⁴⁴ «Ann Kaplan points out the necessity of distinguishing between the historical spectator, the hypothetical spectator constructed through the film's strategies, and the contemporary female spectator with a feminist consciousness. But the textually constructed spectator/subject does not have any objective existence apart from our reading of the film, which is always partial and, if we choose, partisan» HANSEN, *óp. cit.* p. 9.

⁴⁵ MULVEY, «Placer visual y cine narrativo» en BRIAN WALLIS (ed.) *óp. cit.* pp. 365-377. Originalmente en *Screen* 16, 3 (otoño 1975), pp. 6-18.

⁴⁶ Me refiero a las objeciones de MIRIAM HANSEN que se pueden seguir en este apartado a partir de las notas al pie o consultando el artículo completo, *óp. cit.*

⁴⁷ HANSEN señala la concepción monolítica de Mulvey del cine clásico y la conceptualización del espectador femenino solo en términos de ausencia: «Besides its somewhat monolithic notion of classical cinema and provocatively Manichean stance on visual pleasure, Mulvey's argument has been criticized frequently for the difficulty of conceptualizing a female spectator other than in terms of absence» *óp. cit.* p. 7.

aspectos esenciales a la vampira, aunque en ningún momento se refiera directamente a este tipo de ficciones.

Laura Mulvey destaca el aspecto *voyeurista* del cine. El espectador encuentra placer fantaseando en la distancia con lo que ocurre en la pantalla. Sumido en la oscuridad de la sala el espectador se transforma en una mirada, disolviéndose su cuerpo en la oscuridad, volcándose en la imagen: *arreatándose*⁴⁸. Ya mencionamos la importancia del papel de la distancia para el disfrute del horror, un aspecto destacado en la estética de Edmund Burke. En este sentido, el cine ha desarrollado el medio perfecto para este disfrute, aunque un filme vampírico como *Arrebato* (1979) llame la atención sobre algunos de los peligros de ser espectador, el cine como vampiro y como adicción, en el que el propio mecanismo de producción y consumo se convierte en la amenaza⁴⁹. A través de la gran pantalla, además de contemplarse con todo lujo de detalles los mayores horrores y sin estar directamente amenazado por éstos, también es posible practicar el *voyeurismo* impunemente, mirar sin ser censurado por el reconocimiento del objeto mirado. En el cine de vampiros se explota al máximo este doble juego; la criatura monstruosa no pone en peligro al espectador, que sin embargo contempla cada movimiento de ésta⁵⁰. Por otro lado el espectador no está contemplando el cuerpo de la mujer, sino el del monstruo, y en este sentido no cae en lo moralmente incorrecto.

Además del placer de mirar, Laura Mulvey destaca el aspecto narcisista del cine; ya que sus convenciones se basan en la forma humana, «La escala, el

⁴⁸ Es quizá en este sentido que podemos leer el filme *Arrebato* (Iván Zulueta 1980). El protagonista, como director de películas de terror, no es solo el constructor de esa mirada poseedora y el vampiro que se coloca los dientes de plástico; es también el espectador arrebatado por las drogas, por un lado, y por la imagen por el otro. La contemplación de una imagen que progresivamente lo va desmaterializando hasta su propia desaparición como sujeto físico.

⁴⁹ Sobre este filme que asocia vampirismo y cine así como vampirismo y drogadicción IGOR ARISTEGUI resume en una frase lo que nos interesa de *Arrebato* en este contexto: «Arrebato es, entre otras muchas cosas, un filme que habla sobre la inevitable relación que se establece entre el sujeto que mira y el objeto que es mirado. (...) El cinematógrafo no puede ser inocente» en «El Cine ante el espejo» artículo incluido en *Las miradas de la noche. Cine y Vampirismo*, HILARIO J. RODRÍGUEZ (ed.) Ocho y Medio, Madrid 2005, p. 287.

⁵⁰ Este «contemplar desde la oscuridad» habría que matizarlo en el caso de la recepción televisiva, basado más en la intimidad del hogar que en la oscuridad de la sala y por tanto con otras implicaciones diferentes.

espacio y las historias son siempre antropomórficas»⁵¹. En el caso de las ficciones del vampiro esta afirmación parece desde luego muy apropiada, puesto que las historias de vampiros son siempre historias de humanos. Aunque el vampiro sea un monstruo es uno de los monstruos más humanos en aspecto y actitudes⁵². Hay que tener en cuenta la cualidad antropomórfica del cine y del monstruo que nos ocupa, no solo con lo que respecta a la vampira sino en toda la imagen del vampiro. El *cine como espejo*, según Mulvey, contribuye a la construcción del sujeto y la articulación del deseo⁵³, la cuestión que se plantea en nuestro caso es ¿de qué manera contribuyen las imágenes de las vampiras en esta construcción? y ¿qué tipo de sujeto construyen las vampiras? No podemos hablar de un espectador objetivamente pero si señalar un patrón de representación que indica una posición bastante extendida, al menos presupuesta, a la hora de producir las ficciones.

El placer de la mirada está, según la autora, dividido en dos posturas. Una división que parte de las diferencias sexuales y que distingue por un lado el papel activo/masculino y por otro pasivo/femenino. El hombre se convierte así no solo en *el mirón* sino en la mirada dominante, y la mujer, por su parte, en el espectáculo por excelencia, en el objeto de la mirada. Esta condición de objeto-antropomórfico es reforzada en el cine de vampiros por su categoría de monstruo, que paradójicamente destaca la ausencia de humanidad.

Las historias de vampiras, desde que adquieren autonomía como tales, se han basado en la descripción de la belleza de las mismas, de sus cuerpos y de los placeres que prometen, retomando viejos mitos de belleza y muerte; sugiriendo al mismo tiempo una serie de peligros ocultos bajo una máscara de engaño. Estéticamente esto se traduce en momentos de recreo, imágenes de la belleza, opuestas a imágenes de muerte (pretendida-muerte).

⁵¹ MULVEY, óp. cit. p. 369.

⁵² Recordemos que a menudo la monstruosidad reside en el desarrollo de cualidades totalmente humanas: egoísmo, rabia, venganza, miedo a la muerte... y de hecho el vampiro es en la mayor parte de los casos un ex-humano.

⁵³ Aquí vemos la influencia lacaniana en el trabajo de Mulvey frente al punto de vista de la crítica de Hansen que busca en Freud la manera de rescatar a un espectador femenino sin tener que disfrazarlo o travestirlo como presupone el punto de vista de Mulvey. Véase HANSEN óp. cit. p. 8.

Con la llegada del cine lo que eran una serie de descripciones literarias detalladas, y algunas imágenes visuales, se han traducido en imágenes, movimiento y secuencias, recreándose en el cuerpo y en el proceso de descomposición de ese mismo cuerpo castigado. La vampira es un personaje guiado por el apetito hacía el personaje masculino con el que se identifica la mirada⁵⁴. La mirada se divide así en dos: la mirada monstruosa del vampiro que impunemente observa y domina a la víctima, y la mirada del personaje(s) que observa a la vampira. La vampira se encarga de castigar al personaje mirón, aunque a menudo se salva *in extremis* siguiendo el modelo de *Dracula* (1897) y la experiencia de Harker en el castillo. Por su parte el cazavampiros es el encargado de castigar al mirón-vampiro, la otra mirada arrebatadora, a pesar de que el espectador también se pueda identificar con ella secretamente. El vampiro contempla y desea a la mujer-belleza-humana frente al humano que desea a la vampira, las miradas se cruzan (Harker desea a las vampiras y Drácula desea a Lucy y Mina) donde mujeres y vampiras son siempre el objeto. El vampiro, también portador de la mirada, no es castigado por mirar, lo que no se le perdona es que se fije en las mujeres-posesiones de otros personajes y las convierta en sus esclavas o seguidoras, o finalmente que las sexualice. Es entonces cuando se distingue entre los personajes «débiles» incapaces de dominar a la vampira y aquellos que sacan fuerzas para interponer la cruz o la violencia entre los cuerpos, caracterizados por el placer sádico.

La vampira es generalmente una mujer atractiva que causa la fascinación del personaje-espectador. La cámara se recrea entonces, como dice Laura Mulvey, en esos «momentos de contemplación erótica» donde la acción se congela⁵⁵. Aunque el tiempo no se para literalmente, es como si lo hiciera al

⁵⁴ Es verdad que en algunas ocasiones, generalmente revisiones de *Carmilla* de Le Fanu, se representa el apetito de una vampira hacia otra mujer, sin embargo por lo general parece que esto tiene más que ver con duplicar el objeto antes que con subvertir su situación. Puede que en algunos filmes como *La hija de Drácula* o *Nadja* si encontremos una cierta subversión a esa situación.

⁵⁵ «La presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en el cine narrativo convencional, aunque su presencia visual tiende a operar en contra del desarrollo del hilo argumental, al congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica» MULVEY óp. cit. p. 370. De nuevo aquí tenemos que aludir a los nuevos medios de consumo de imágenes como el sistema de video que permite manipular el tiempo en ambas direcciones o congelarlo, algo que el cine no permite y quizá por eso era necesario congelar la imagen dentro del argumento para contemplarla con detenimiento.

recrearse. Esta acción detenida se justifica a menudo a través del argumento, por lo general la fascinación de algún personaje. La intención contemplativa es además manifiesta a través de la iconografía del monstruo. Si comparamos las imágenes de los vampiros con las vampiras, descubrimos que el vampirovarón, siempre de negro, está totalmente caracterizado por su rostro y su mirada (sus ojos como expresión de su carácter y su alma...) y su cuerpo desaparece bajo el negro de su ropa, su cuerpo es una sombra oscura al igual que el cuerpo del espectador en la sala. Frente a este la vampira aparece situada bajo el foco de luz, y caracterizada siempre por la presencia física. Es presentada como objeto, envuelta a menudo en telas transparentes o prendas que destacan la forma corporal y cuyo icono más representativo en Hammer fue la actriz Ingrid Pitt que representó en diversas ocasiones el papel de vampira. [26-28] Existe una notable excepción en la imagen con que se presenta *La hija de Drácula* (Lambert Hillyer 1936), una imagen que por su similitud con una virgen María vestida de negro y el uso en algunas secuencias de lo que parece un velo islámico plantea otras cuestiones⁵⁶ [29-30]. A pesar de sus colmillos la vampira se presenta para ser mordida, La excepción de *La hija de Drácula* se puede entender como una masculinización de la vampira antes que un cambio en la mirada, porque al fin y al cabo sus víctimas también serán femeninas al igual que las víctimas de los personajes de Ingrid Pitt como en *Vampire Lovers* (1970)

A medida que la censura ha levantado la mano, el cine ha ido destapando a la vampira y sus intenciones, mostrando cada vez más la desnudez y haciendo evidente lo que antes se insinuaba. Esto alcanza su paroxismo en el cine pornográfico con temática vampírica que funciona como un ejercicio postmoderno de continuación del relato inacabado y haciendo explícito lo que primero se insinuaba⁵⁷. El vampiro por el contrario en raras

⁵⁶ En *La hija de Drácula*, así como en su secuela contemporánea *Nadja* (M. Almereyda 1994) hay una cierta «masculinización» de la vampira. Por otro lado, con respecto al velo, hay que señalar que entre el cuerpo de la mujer expuesto constantemente a través de los medios como objeto y la ocultación de las formas en un sector importante de la cultura islámica hay un claro elemento común en el tratamiento de ese cuerpo como objeto de la mirada, para ser mostrado o escondido, pero como objeto de la mirada al fin y al cabo, como amenaza o como reclamo. Por supuesto también hay importantes diferencias en cuanto a la libertad de elección o falta de esta.

⁵⁷ Una de las más citadas es en este sentido es *Drácula Sucks* (1979) «inevitable title for the inevitable film» en palabras de DAVID SKAL (*V is for Vampire*, Robson Books, Londres 1996, p. 89.), aunque la lista

ocasiones muestra su cuerpo. Encontramos innumerables planos de la mirada de este, una mirada fija con los ojos inyectados en sangre. [31-34] El vampiro es *todo mirada* frente a la mujer objeto de contemplación, de consumo. El vampiro, que siempre consume a sus víctimas primero con la mirada y después con el mordisco, es el propio espectador: *todo ojos*. Es como si la mirada del vampiro fuera la del espectador que contempla a la víctima, una víctima que primero lo es del monstruo y después, al ser transformada, de los cazavampiros; sufriendo la violencia extrema en la vida como humana y después de la muerte como vampira. El sufrimiento de la mujer como espectáculo es desde luego uno de los lugares más frecuentados en las ficciones del vampiro.

de títulos del vampirismo pornográfico es mucho más amplia. El cine de pornográfico de vampiros pone de manifiesto las intenciones «secretas» de una parte de este cine, hace explícito lo que se venía destapando, mostrando así el fin último de una buena parte de este cine, es decir el placer visual masculino y el sometimiento sexual de la vampira a la mirada. Para ver más ejemplos de este tipo de cine consultar la bibliografía específica que el propio SKAL proporciona, ibíd pp. 260-261.

El cuerpo de la vampira



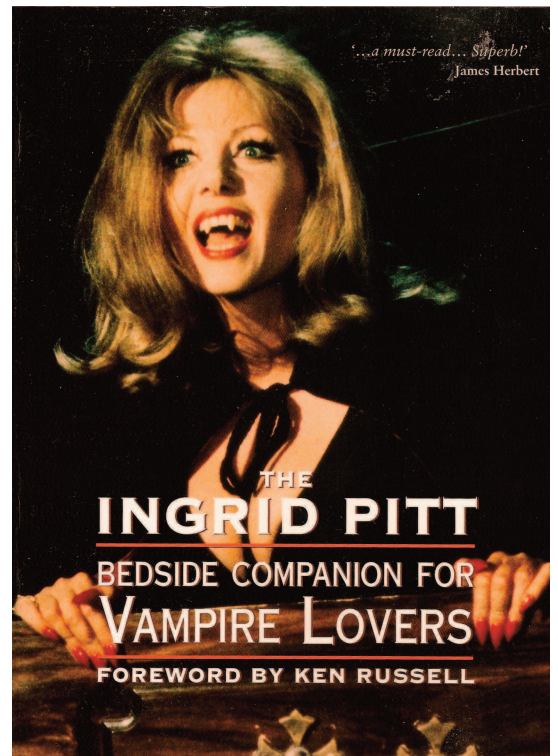
26



27



29



28



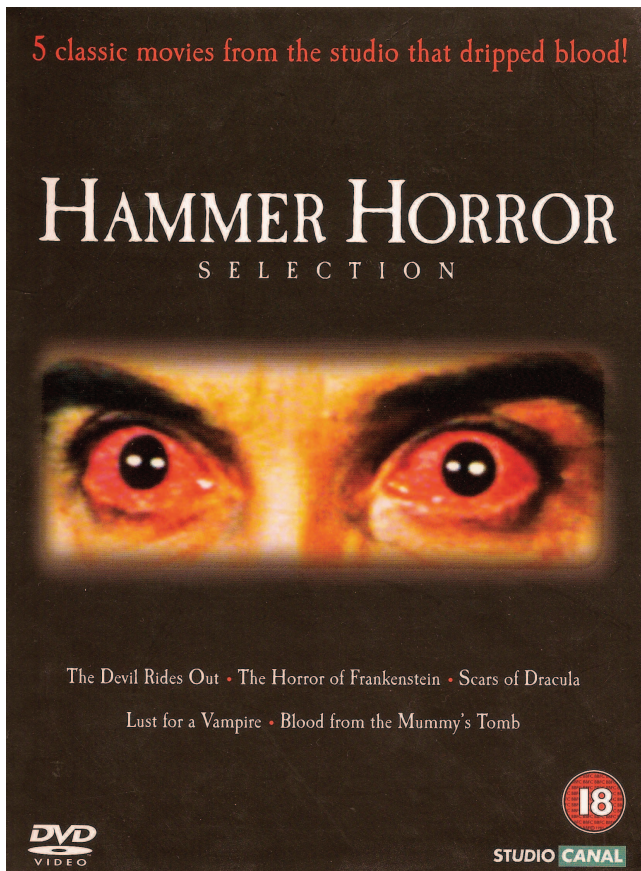
30

26-27. Fotogramas. Ingrid Pitt en Vampire Lovers (1970)

28. Portada del libro de Ingrid Pitt sobre vampiros The Ingrid Pitt Bedside Companion for Vampire Lovers (1998)

29-30. Fotograma e imagen promocional de Dracula's Daughter (1936)

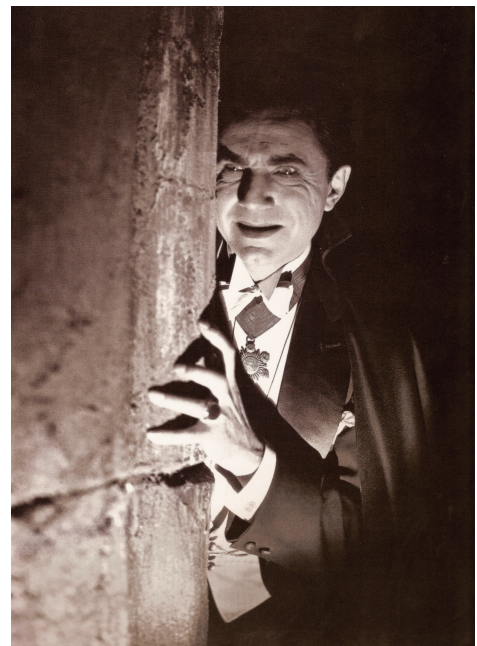
La mirada del vampiro



31



32



33

34



- 31. Cubierta de una selección de películas de Hammer Horror incluyendo Scars of Dracula (1970) y Lust for a vampire (1970)
- 32. Dracula. Prince of Darkness (1965)
- 33. Imagen promocional Dracula (1931)
- 34. Count Yorga, the Vampire (1970)

2.1.1 - LA MIRADA CASTIGADA

Al comienzo de *La morte vivante* (1982), un filme de Jean Rollin, asistimos a una secuencia que alude a este proceso de objetualización de la vampira y la mirada masculina. Una secuencia que plantea de manera muy precisa esta problemática, como si de un comentario autoreferencial se tratara, recreando esta situación del *voyeur* y la vampira de forma literal. El cineasta francés ha llevado a cabo muchos filmes sobre el vampirismo y en especial sobre vampiras. David Pirie incluye a Rollin dentro de «El vampiro sexual» formando parte de un cine que, en sus propias palabras, «fueron obras de europeos entusiastas de lo *fantastique*, que habían bebido en la tradición surrealista-freudiana y que se complacieron, consciente y deliberadamente, en superponer la imagería erótica y macabra»⁵⁸. No entraremos aquí analizar el controvertido cine de Rollin, salvo esta escena que alude directamente a las cuestiones que estamos tratando, en particular la mirada sobre la vampira a la que se refiere desde la ficción.

La escena transcurre del siguiente modo. Tres individuos llegan en una furgoneta a un edificio destartado con una entrada a un subterráneo. Dos de ellos descargan un tonel metálico lleno de residuos químicos para depositarlos bajo tierra. Uno de los portadores sugiere que busquen una cripta que debe de estar comunicada con el deposito de residuos, y donde se supone que debe haber una mujer enterrada con sus joyas. Encuentran dos ataúdes y uno de los portadores comienza a desvalijar a una muerta. Su compañero abre otro ataúd y descubre el cadáver de una joven, quedándose fascinado contemplando su cuerpo, consumiéndola con la mirada. [35-38] En ese momento se produce un terremoto en el subterráneo (las fuerzas de la naturaleza se remueven), se derrumba una parte del túnel, los desperdicios químicos y gases tóxicos comienzan a inundar el ambiente. El individuo continúa fascinado con la

⁵⁸ DAVID PIRIE, *El Vampiro en el Cine*, Circulo de Lectores, Barcelona 1977, p. 100. En este capítulo se puede hallar una buena introducción al cine de Jean Rollin, un cine que como el propio Pirie señala está volcado en la estética frente a la trama convirtiéndose en un ejercicio casi pictórico de variaciones de la vampira.

muerta, o arrebatado si se quiere, contemplando su cadáver impunemente... por poco tiempo. En ese momento la muerta revive, y repentinamente clava sus dedos en los ojos que la miraban dejando ciego al mirón, castigando su osadía. [39] El mirón es cegado, castrado (según la interpretación freudiana de la ceguera)⁵⁹ en definitiva desprovisto violentamente del instrumento de su infamia. La mirada como falo es arrancada en respuesta a la profanación de la tumba y la agresión de esta. La mujer objeto, que se transforma en mujer vampiro, revivida y transformada de nuevo en sujeto activo, venga el ultraje de la contemplación, de su sometimiento a la mirada con una castración simbólica y ceguera real del agresor. La escena sirve para remarcar la situación del espectador como mirón y la culpa implícita en el castigo. Esta lectura, en la que vemos una referencia a Freud y la ceguera como castración, interpretada a partir del relato de Hoffman *El hombre de arena* (1815) en su artículo sobre lo siniestro, parece clara en este film y permite, al mismo tiempo, llamar la atención sobre ese mecanismo en otros filmes donde la mirada sobre el cuerpo de la vampira se lleva a cabo a través de un recurso narrativo. El castigo a la mirada está aquí integrado en la diégesis, llamando además la atención sobre el parentesco surrealista al hacer un guiño a la secuencia del ojo rasgado en *Un chien andalou* (Luis Buñuel 1929). [40] La imagen subvierte la típica escena de mirón-vampira incluyendo al espectador en la narración y castigándole ante sí mismo. El espectador que observa el film ve su propia ceguera-castigo, algo que solo un mecanismo como el cine permite. La escena es un comentario a la escena tipo en la cual, aprovechando la indefensión de la vampira en su descanso, es contemplada en su reposo y empalada con una estaca de madera, destruida definitivamente, devuelta a la pasividad absoluta tras haber sido etiquetada como vampira.

Lo más interesante del filme de Jean Rollin es precisamente esa inversión de la escena tradicional, el mirón es castigado y los ojos (sus colmillos) perforados. Rodada a principios de los ochenta no es extraño que deje entrever

⁵⁹ «the psychogenic disturbance of vision, in the context of psychoanalytic theory, clearly functions as a metaphor of castration» dice FREUD en «The Psycho-Analytic View of Psychogenic Disturbance of Vision» (1910) Standard Edition 11: 216f. Recogido en el artículo de HANSEN óp. cit. p. 14.

la influencia del psicoanálisis y el surrealismo en esa castración simbólica de la mirada, pues varios artículos sobre la interpretación psicosexual de *Dracula* ya habían sido publicados⁶⁰, y si bien no podemos saber hasta que punto Rollin toma nota o conoce este tipo de ensayos ponen de manifiesto una coincidencia con algunos críticos contemporáneos; posturas marcadas por el feminismo y el psicoanálisis como herramientas para dar un revolcón, o al menos una llamada de atención, al *status quo*, como es por ejemplo el texto de Laura Mulvey.

Sin embargo el comienzo subversor de esta película que castiga la mirada conduce de nuevo al sometimiento. La película más tarde discurre por los cauces tradicionales de este cine de «carnaza» terminando por castigar también a la vampira, y por lo tanto podríamos decir que se trata de una falsa liberación. Una vez es revivida y habiendo castigado al intruso, la vampira se dedica a la ejecución sistemática de sus víctimas, ya no como castigo de la mirada sino como alimento para subsistir. Mostrando así como la vampira se ha vuelto esclava de la propia violencia que la liberó.

¿Plantea Rollin, entonces, lo que aquí denominamos como una falsa liberación o intenta acaso mostrar como el poder que adquiere la vampira la convierte a su vez en esclava de su propia libertad puesto que su vida se basa en la muerte de otras personas? ¿Es acaso la liberación una «ilusión moderna» y somos «animales jerárquicos» pese a todo⁶¹, como muestran las historias de vampiros? ¿Cada liberación conlleva la esclavización de otro? ¿Puede existir una liberación en la esclavización voluntaria o la asimilación de ese sometimiento? En este sentido no extraña las numerosas alusiones a la cadena alimenticia y el miedo al sistema feudal al que nos referíamos con respecto a la imagen del castillo, el orden natural al que alude el vampiro es un orden injusto con el más débil donde prima la ley del más fuerte.

⁶⁰ Véase nota 37 de este capítulo.

⁶¹ Sugiere CAMILE PAGLIA *Sexual Personae* «Libertad sexual, liberación sexual. Una ilusión moderna. Somos animales jerárquicos. Bórrase una jerarquía y no tardará en ocupar otra su lugar, menos evidente, tal vez, que la primera. En la naturaleza hay jerarquías, y en la sociedad se alternan las jerarquías. La fuerza bruta, la supervivencia del más fuerte, es ley en la naturaleza. En la sociedad hay leyes para proteger a los más débiles. La sociedad es nuestra frágil barrera defensiva contra la naturaleza. En la sociedad hay leyes para proteger a los más débiles.» *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, Valdemar, Madrid 2006 (1990), p. 26.

Las historias de vampiros a menudo han sido leídas en términos de liberación sexual⁶², puesto que el vampiro y la vampira no tienen límites ni barreras sociales, sin embargo el vampiro en sus ficciones está totalmente marcado por la jerarquía de la naturaleza, la cadena alimenticia (que comparábamos con la pirámide feudal) y su continua necesidad de otros para sobrevivir. Paglia argumenta que la idea rousseoniana de que la sociedad es la que corrompe al individuo es una ilusión romántica, «la violación y el sadismo han estado siempre presentes en la historia y, en algunos momentos en todas las culturas»⁶³ «Cuando disminuye el control social, brota la crueldad innata del hombre»⁶⁴. El vampiro, estrechamente unido al instinto y las necesidades primarias, a la naturaleza y sus jerarquías parte de una tesis similar, nos demuestra como el ser liberado (de la muerte, de la sociedad) es el que se alimenta de sus congéneres y superpone el instinto de supervivencia por encima de todo lo demás. La vampira de Jean Rollin, por ejemplo, una vez se ha liberado de la muerte y de la mirada que la sujetaba, establece su propia jerarquía y comienza a alimentarse de los demás para mantener su existencia. La naturaleza sin freno lleva a la bacanal absoluta, al mundo de *Nosferatu*, al caos y el dominio de la naturaleza. Es necesario el compromiso personal con respecto a la sociedad, como el de Ellen en el filme de Murnau, para mantener al vampiro dentro de su mundo. Ni apartar la mirada, como hace Hutter (quizá ante el temor de la pérdida de los órganos), ni la solución violenta (la estaca, el castigo), sino la negociación, sabiendo que esa negociación puede implicar también ciertas pérdidas y riesgos, aunque desde luego el precio no debe de ser tan alto como el que termina pagando Ellen.

⁶² Drácula libera a Lucy sexualmente según la lectura de MARTIN TROPP en «Dracula and the Liberation of Women» óp. cit. p. 133 y ss.

⁶³ PAGLIA óp. cit. p. 24.

⁶⁴ Ibíd. p. 25.

La mirada castigada



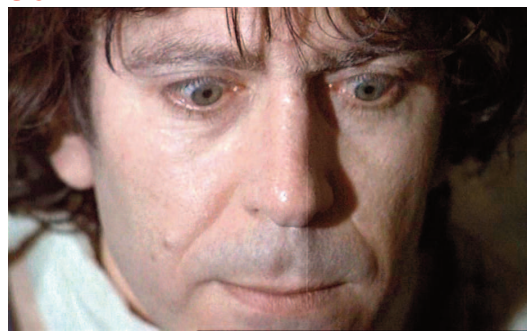
35



36



37



38



39

40



35-39. La morte vivante (1982)

40. Un chien andalou (1929)

2.2 - EL SADISMO DE LA REALIDAD

La morte amoreuse (1836) de Théophile Gautier

La *morte amoreuse* (*La muerta enamorada*) es una de las primeras obras en prosa de Théophile Gautier (1811-1872), ocupa un lugar importante entre las ficciones de vampiras más conocidas, y está recogida en numerosas antologías y ediciones. La historia enlaza directamente con la estética gótica en la que Gautier se inspira. El relato cuenta la historia de Romualdo, un monje recién ordenado, que se enamora de Clarimonda, una vampira, con quien comienza a vivir una doble vida: «Durante la noche (...) me convertía en un joven caballero, experto en mujeres, perros y caballos, jugador de dados, bebedor y blasfemo» mientras que por el día continúa con su rutina de hombre religioso, «un sacerdote del Señor, casto, ocupado en la oración y en las cosas santas»⁶⁵.

Además de la vampira, que en estos momentos se está formando, en *La Morte Amoreuse* hallamos diversos estereotipos. Por ejemplo el clásico viaje misterioso, a toda velocidad junto con un extraño desconocido en dos caballos negros, cargado de elementos oníricos que van a dominar la doble vida de Romualdo. Un viaje resumido en una escena que precede en sesenta años a *Dracula* (1897) y que bien podría servir para ilustrar el viaje de Harker:

Bajo nuestro insaciable galope, la tierra desaparecía gris y rayada, y las negras siluetas de los árboles huían como un ejército derrotado. Atravesamos un sombrío bosque tan oscuro y glacial que un escalofrío de supersticioso terror me recorrió el cuerpo. La estela de chispas que las herraduras de nuestros caballos producían en las piedras dejaba a nuestro paso un reguero de fuego, y si alguien nos hubiera visto a esa hora de la noche, nos habría tomado a mi guía y a mí por dos espectros cabalgando en una pesadilla. De cuando en cuando, fuegos fatuos se cruzaban en el camino...⁶⁶

⁶⁵ Las citas del relato corresponden a la versión recogida en *El Vampiro* de JACOBO SIRUELA (ed.), Siruela, Madrid 2001, p. 161.

⁶⁶ *Ibíd.* p. 174.

Tanto en el relato de Gautier como en la novela de Stoker se cuestiona la realidad de los hechos. Como dice Romualdo, «se trata de acontecimientos tan extraordinarios que apenas puedo creer que hayan sucedido»⁶⁷, en una duda que precede a la duda de Harker. Por su parte el castillo de Clarimonda encaja en el patrón de la *casa terrible* y sirve una vez más para constatar su repetición. El castillo es una bestia viva y entrar en él supone atravesar sus fauces, en una interesante personificación:

Una sombra negra salpicada de luces se alzó súbitamente ante nosotros; las pisadas de nuestras cabalgaduras se hicieron más ruidosas en el suelo de hierro, y entramos bajo una bóveda que abría sus *fauces* entre dos torres enormes. (...) Pude ver confusamente formas arquitectónicas inmensas, columnas, arcos escalinatas y balaustradas, todo un lujo de *construcción regia y fantástica*.⁶⁸

La entrada al territorio del Mal como una bestia devoradora, es un motivo que enlaza con el tema iconográfico medieval de la «Boca del Infierno», y su eco en las ficciones llega a nuestros días⁶⁹. Esa bestia que devora al viajero además alude a una fantasía arquitectónica, que en su confusión de elementos recuerda quizá la obra de Piranesi.

Si nos detenemos de nuevo en el castillo es porque ese espacio nos proporciona pistas importantes sobre la naturaleza de su habitante. Clarimonda está ligada a un mundo nocturno de fantasía en el que reside. No es necesario reincidir en esta naturaleza imaginaria del castillo, pero si en la similitud entre Clarimonda y su hábitat delirante, que pone de manifiesto que la mujer vampiro es tanto o más irreal que el castillo encantado que habita.

La apariencia física de Clarimonda es de la más absoluta belleza, como no podía ser menos para fascinar al monje, o precisamente porque es él quien la crea:

⁶⁷ Ibid. p. 161.

⁶⁸ Ibid. p. 174. La cursiva en las citas de *La Morte Amoreuse* es mía.

⁶⁹ Por ejemplo en la serie televisiva *Buffy the Vampire Slayer* (Joss Whedon 1997-2003) donde el instituto en torno al cual está situada toda la acción vampírica y monstruosa es una de estas «bocas del infierno» (literalmente *Hellmouth*).

Cuando los más grandes pintores, persiguiendo en el cielo la belleza ideal, trajeron a la tierra el divino retrato de la Madonna, ni siquiera vislumbraron esta *fabulosa realidad*. Ni los versos del poeta ni la paleta del pintor pueden dar idea⁷⁰.

Su belleza indescriptible deja totalmente prendado a Romualdo, que con sus palabras nos va a dar algunas de las claves del origen de esta belleza, al afirmar que «esta mujer era un ángel o un demonio, quizá las dos cosas, no había nacido del costado de Eva, la madre común»⁷¹. Si Clarimonda no es humana, ni hija de Eva, acaso lo sea de Lilith y, seguramente, del propio Romualdo que la sueña. Sus dientes como *perlas de Oriente* y su sinuoso movimiento de pavo real, o de culebra, completan la descripción de una belleza sobrenatural cuya descripción nos lleva al mundo oriental por un lado, y por otro alude a un «origen regio»⁷². Pero la vampira no solo representa a la nobleza y a ese Oriente de fantasía siempre presente; las categorías tienden a mezclarse en lo monstruoso y también se apela al mundo animal, dentro del cual el parentesco con la serpiente (representante del pecado) y el pavo real (la apariencia, la coquetería, también podría ser la inmortalidad) no son en absoluto gratuitas, aludiendo tanto al pecado original como a la realeza y arrogancia del ave. Más adelante el narrador describe la mano de Clarimonda insistiendo en el parentesco con el reptil: «Era fría, como la piel de una serpiente y me dejó una huella ardiente como la marca de un hierro al rojo vivo»⁷³. Clarimonda va a cumplir con creces las expectativas del lector en su papel de inductora al pecado (recordando de nuevo *El pecado* (1893) de Franz Von Stuck). A pesar de que Romualdo ha adquirido los hábitos, Clarimonda conseguirá que el monje

⁷⁰ GAUTIER, óp. cit. p. 163

⁷¹ *Ibíd.* p. 164.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ *Ibíd.* pp. 166-167. La comparación del vampiro con el reptil también precede las descripciones de Harker en *Dracula* en esos términos. VALERIE CLEMENS en «Dracula: The Reptilian Brain at the Fin the Siecle» lleva a cabo una lectura de *Dracula* relacionando este aspecto con las teorías de la degeneración y el mundo urbano. En el texto de Gautier encontramos un antecedente significativo en esta mujer serpiente. El texto de Clemens está recogido en ELISABETH MILLER (ed.) *Dracula. The Shade and the Shadow*, Dessert Island Books, Essex 1998, p. 205 y ss. Entre *Dracula* y *La Morte Amoreuse* encontramos que *Carmilla* de LE FANU se relaciona con el felino, un animal que también tiene su eco en la *femme fatale* pero con otros matices: «Mas pronto descubrí que se trataba de un animal negro como el hollín, parecido a un gato monstruoso» SIRUELA (ed.) óp. cit. p. 282.

entre en un mundo nocturno de vicio desenfrenado, abriendo en el «puertas hasta ahora cerradas; tragaluces antes obstruidos» que «dejaban entrever perspectivas desconocidas» donde «la vida me parecía diferente, acababa de nacer un nuevo orden de ideas»⁷⁴.

El argumento de *La muerta Enamorada* no es una novedad dentro del terror-arte, su historia recuerda elementos de la novela gótica *The Monk* de Mathew Lewis⁷⁵. El monje más virtuoso se convierte en el individuo más vicioso y corrupto, debido a una mujer. Tanto en *The Monk* como en la obra de Gautier es una mujer emparentada con el Mal, y en contacto con poderes sobrenaturales, quien corrompe al sacerdote, que era un individuo ejemplar y había vivido en la absoluta pureza, un santo varón hasta conocerla. En ambos casos la mujer maligna tiene la apariencia de una madonna y es quien induce al pecado al hombre religioso. Sin embargo, entre las historias existe una diferencia fundamental. Ambrosio, el monje de Mathew Lewis, terminará sus días castigado merecidamente por sus fechorías, mientras que al final de la historia de Gautier Romualdo es redimido, y tras destruir a Clarimonda vuelve a su vida monacal. El sacerdote seducido pasará el resto de su vida pensando en lo que perdió por seguir los consejos de Serapion y destapar a la vampira.

La diferencia no está solo en los destinos de cada uno, sino en lo que ambos monstruos representan. La bruja Matilda, en la novela de Lewis, representa el Mal en estado puro, es la encarnación del maligno y dispuesta a tentar a Ambrosio utilizando su poder de seducción, introduciendo al monje virtuoso en el mundo del pecado. En el relato de Gautier también es Clarimonda, una mujer, el agente del Mal. Sin embargo parece que la simpatía del lector se decanta por la vampira, también encontramos un número de rasgos que nos indican una posible relación entre el mundo de Clarimonda y la imaginación de Romualdo. Clarimonda no es la representante del Mal sino que el Mal es parte del mundo de la imaginación y la culpa de Romualdo, un

⁷⁴ GAUTIER, óp. cit. pp. 164-165.

⁷⁵ Es probable que Gautier conociera no solo *The Monk* sino también *The Vampyre* de Polidori, y seguramente las obras de Goethe, Coleridge y Keats debido a que todas ellas fueron obras extensamente conocidas y de algún modo se hicieron eco de la moda de los vampiros.

mundo por otro lado tremendamente atractivo. Romualdo está dividido en dos existencias: la vida monacal de día y la vida de placer de noche, a diferencia de Ambrosio un personaje que una vez descubre el placer se convierte en el más hedonista veinticuatro horas al día. Si antes era el perfecto ejemplo de la virtud, en el momento en que descubre los placeres de la vida el vicio se convierte en su única obsesión, y lograr la siguiente conquista su único objetivo, aunque mantiene su hipócrita tapadera. Ambrosio no está dividido, simplemente es una máscara de virtud que esconde al más terrible de los pecadores y por eso finalmente será castigado.

La obra de Gautier está directamente relacionada con ese rasgo de simpatía hacia el monstruo, cuya genealogía describe Mario Praz en «La metamorfosis de Satan»⁷⁶, y llama la atención sobre un rasgo fundamental de la imagen del vampiro que veremos aparecer y reaparecer a lo largo de sus ficciones, por el cual el lector se pone de parte del Mal. Lo peculiar de *La Muerta Enamorada* es que el monstruo forma parte del mundo onírico de Romualdo, es una creación imaginaria, una fantasía que se convierte en polvo al contemplarla a la luz del día, al asaltar por la fuerza su tumba. Una fantasía egocéntrica de desdoblamiento (el motivo del *doppelgänger* tiene una presencia importante en el relato) en la que el protagonista se convierte en el rey de un mundo de placer, y Clarimonda es su guía. Paradójicamente el nombre de la vampira es Clarimonda y sugiere un «mundo claro» antes que el oscuro que asocia al Mal.

En el relato hay un elemento subversivo con respecto a las convenciones; es cierto que Clarimonda se presenta como objeto, pero un objeto extremadamente activo, camaleónico y atractivo. Como anuncia el título la muerta se enamora, y en vez de consumir a Romualdo, como habría hecho con otros amantes anteriores y como hace la *vamp*, lo racional, le gotea poco a poco para no perderlo. Romualdo, descubre que es sangrado por las noches, pero no reacciona con horror, sino que está dispuesto a dar hasta la última gota. El malvado es Serapión, el superior del protagonista que le hace abandonar el sueño, profanando la tumba de Clarimonda y despertándole al realismo de la

⁷⁶ PRAZ, óp. cit.

vida monacal, deshaciendo su desdoblamiento fantástico. Serapion anuncia tempranamente la crueldad del cazavampiros. Aunque el último consejo del narrador es «no miréis jamás a una mujer...», esto es debido a que nunca ha dejado de añorarla y el amor de Dios no ha sido capaz de sustituir el amor de la muerta (su imaginación) y una vida plena basada en el hedonismo. Una muerta cuyo «hermoso cuerpo se convirtió en polvo y no fue más que una espantosa mezcla deforme de ceniza y de huesos medio calcinados» bajo la mirada realista de Serapion⁷⁷, en una imagen totalmente cinematográfica y repetida constantemente desde los años cincuenta del siglo XX. En la obra de Gautier hay una burla a esa castidad y la rectitud encarnada en Serapion, a quien desde el relato se ridiculiza al mostrar el arrepentimiento de Romualdo por seguir sus consejos abandonado el mundo de la fantasía (pero en el presente) por el del realismo monacal y la creencia en la otra vida. No deja de ser una cierta paradoja que Serapion descubra la falsedad del mundo de fantasía de Clarimonda para defender otro mundo tras la vida, también basado en la especulación. Estas ideas además de un cierto anticlericalismo, heredero de la Francia revolucionaria, reflejan la postura estética del joven Gautier en el momento en que el realismo decimonónico comienza a marcar las tendencias estéticas, y en este sentido se refuerza su significado como imagen-reflejo de un conflicto estético contemporáneo entre romanticismo (Clarimonda) y realismo (Serapion).

La obra de Gautier narra la historia del monje seducido para concluir con la sensación de que la muerte de la vampira, y lo que ella representa frente al realismo, no ha traído en absoluto la tranquilidad del monje sino todo lo contrario. Destruir a Clarimonda, como representante y guía dentro del mundo del placer nocturno y la fantasía, es destruir lo más interesante de la vida, según Gautier. El monje corrupto nos da el punto de vista y comprendemos, después de todo, que si pudiera regresaría a Clarimonda de sus cenizas para volver a aquella vida falsa pero tremendamente placentera frente a la vida con Serapion, representante de la crudeza monástica y encargado de desvelar la verdadera

⁷⁷ GAUTIER, óp. cit. p. 190.

naturaleza de la carne de Clarimonda. Théophile Gautier viene a transmitir que es mejor vivir en el engaño de la apariencia, en el arte, y disfrutar el sueño nocturno frente al crudo descubrimiento de lo transitorio de Clarimonda.

A pesar de que en esta obra hay una cierta simpatía con respecto a la vampira, no podemos afirmar que la obra de Gautier se postule en un «feminismo» temprano. No parece que defienda su condición de mujer activa sino lo que representa simbólicamente: la fantasía del hombre. El sentido positivo que se atribuye a Clarimonda y su mundo es el sentido positivo que el *arte por el arte* da a la fructífera imaginación, todo lo contrario que sucedía con Aubrey, en el relato *The Vampyre* de Polidori, donde la imaginación del joven conduce a la perdición. Basta que el *imaginador* deje de hacerlo para que esa mujer fantástica se convierta en un amasijo de despojos. Clarimonda enlaza con su precedente *La novia de Corinto* (1798) de Goethe, ambas vampiras están caracterizadas por la tristeza que supone el descubrimiento de su verdadera naturaleza de no-muertas, la cuestión es que Clarimonda no descubre su naturaleza sino que Romualdo descubre lo que es Clarimonda para si mismo. El personaje encargado de desvelar esa naturaleza se presenta con crueldad y antipatía.

A medida que nos aproximemos al final del siglo XIX el rol de la vampira se va volviendo malvado, sin matices, y de un Serapion antipático pasaremos a un Van Helsing salvador. Si en estas primeras obras como *La novia de Corinto* o *La muerta enamorada* podríamos dudar a la hora de señalar la víctima, ¿la muerta o el sangrado?, en *Carmilla* primero, y más claramente en *Dracula*, la vampira ha perdido la simpatía del lector (más tarde espectador), la duda no cabe a la hora de ejecutar a Lucy y en ningún momento se plantea la posibilidad de contemplar los sentimientos de la muerta, puesto que como la *femme fatale* que se va igualando al de la vampira no los tiene. Tendremos que esperar a mitad del siglo XX para recuperar esa simpatía hacia la vampira y a cuestionar de nuevo el papel del cazavampiros y su crueldad ya desde una nueva modernidad.

2.3 - PHILIP BURNE-JONES Y RUDYARD KIPLING

The Vampire (1897)

A fool there was and he made his prayer
(Even as you and I!)
To a rag and a bone and a hank of hair
(We called her the woman who did not
care),
But the fool he called her his lady fair
(Even as you and I!)

*Oh the years we waste and the tears we
waste,
And the work of our head and hand
Belong to the woman who did not know
(And now we know that she never could
know)
And did not understand*

A fool there was and his goods he spent
(Even as you and I!)
Honour and faith and a sure intent
(And it wasn't the least what the lady
meant),
But a fool must follow his natural bent
(Even as you and I!)

*Oh, the toil we lost and the spoil we lost,
And the excellent things we planned,
Belong to the woman who didn't know why
(And now we know that she never knew
why)
And did not understand*

The fool was stripped to his foolish hide,
(Even as you and I!)
Which she might have seen when she
threw him aside
(But it isn't on record the lady tried)
So some of him lived but the most of him
died
(Even as you and I!)

*And it isn't the shame and it isn't the
blame
That stings like a white hot brand,
It's coming to know that she never knew why
(Seeing at last she could never know why)
And never could understand*

Un idiota había que rezaba
(igual que tú y yo)
A un trapo y a un hueso y a un mechón de pelo
(le llamábamos la mujer despreocupada)
Pero el idiota te llamaba su dama perfecta-
(igual que tú y yo)

*Oh, los años perdido, las lágrimas perdidas
Y el trabajo de nuestra cabeza y mano
Pertenece a la mujer que no sabía
(ahora sabemos que no podía nunca saber)
Y no comprendíamos.*

Un idiota había que sus bienes gastaba
(igual que tú y yo)
Honor, fe, una tentativa segura
(y no solo era eso lo que la señora quería decir)
Pero un idiota debe seguir su instinto natural
(igual que tú y yo)

*Oh, el trabajo perdido, los tesoros perdidos
Y las mejores cosas planeadas
Pertenece a la mujer que no sabía por qué
(ahora sabemos que no sabía nunca por qué)
Y no comprendíamos.*

El idiota reducido fue a su pellejo idiota
(igual que tú y yo)
Lo que puede ella haber visto que le dejó de
lado-
(pero no recuerda nadie cuando la dama lo
intentó)
Así algunos de ellos vivieron, la mayoría ha
muerto
(igual que tú y yo)

*Y no es la vergüenza ni la culpa
Que hiere como un tizón al rojo-
Se llega a saber que ella nunca supo por qué
(viendo, al fin, que no pudo nunca saber por qué)
Y nunca pudimos comprender.*

The Vampire, Rudyard Kipling⁷⁸

⁷⁸ Traducción de Luis Cremades incluida en *Rudyard Kipling. Poemas*. En colección Visor de poesía, Madrid 2001, p. 68.

En 1897 Philip Burne-Jones (1861-1926)⁷⁹, el hijo del conocido pintor prerrafaelita, expuso el cuadro *The Vampire* en la décima exposición estival en The New Gallery en Londres, junto con otra serie de cuadros y pintores⁸⁰.

[41] En el catálogo de la exposición se incluía un poema del conocido autor británico Rudyard Kipling (1865-1933), titulado *The Vampire: A poem* que acompañaba a la pintura. Poco después, ese mismo año, el poema fue publicado junto con una reproducción en blanco y negro del cuadro en un pequeño cuaderno⁸¹. El cuadro debió alcanzar un cierto éxito porque además de publicarse en un panfleto independiente, junto con el poema de Kipling, también es recogido en una antología de los mejores cuadros de algunas importantes galerías de arte en aquel año⁸². Es posible que el éxito se debiera en buena parte a la asociación con Kipling (ya consagrado entonces), el renombre de su padre Edward Burne-Jones como pintor y las especulaciones sobre la escena representada (a las que nos referimos a continuación).

El cuadro de Philip Burne-Jones, *The Vampire*, es una de las imágenes que representa el estereotipo de la vampira en su versión más misógina en el ámbito tardovictoriano. La imagen ha sido extendida a través de numerosas reproducciones; hoy en día la imagen en blanco y negro se puede encontrar en numerosas páginas Web, aunque el cuadro este actualmente en paradero desconocido. La imagen no solo explica como se entendía a la vampira en esa época, también representa el comienzo de una línea de constantes repeticiones

⁷⁹ Sir PHILIP BURNE JONES (1861-1926) fue pintor de retratos y vistas, hijo del conocido pintor prerrafaelita EDWARD BURNE JONES. Educado en Malborough y University College, Oxford. Su primera exhibición se llevó a cabo en Grosvenor Gallery en 1886 con «An un painted Masterpiece». También llevó a cabo exposiciones en la Royal Academy y sobre todo en The New Gallery, donde se expuso *The Vampire*. Al final de su vida también se dedicó al dibujo y la caricatura. Información biográfica extraída principalmente de CHRISTOPHER WOOD, *Dictionary of British Art. Vol IV. Victorian Painters*. Antique Collectors' Club, Suffolk 1995.

⁸⁰ Philp Burne Jones presentaba en total cuatro obras, siendo *The Vampire* la primera de ellas que aparece en el catálogo con la referencia número 15. A continuación del título y el nombre del autor aparece «Para el cuadro» («For the picture») el poema completo de Kipling. Ver el pequeño catálogo (sin reproducciones) *The New Gallery Regent Street. Tenth Summer Exhibition. 1897*, Richard Clay & Sons, Londres 1897, pp. 8-9.

⁸¹ Aunque en el cuaderno no aparece fecha de publicación el catálogo de la British Libray lo fecha en 1898.

⁸² *The Art of 1897*, The Studio, Londres, Paris y Nueva York 1898. La obra incluye pinturas de la Royal Academy de Londres, The New Gallery de Londres (donde aparece *The Vampire*), New English Art club, Salon des Champs Élysées y Salon du Camp de Mars, con unas cincuenta reproducciones de cada galería.

hasta nuestros días. El poema de Kipling, que acompañó al cuadro, facilita la interpretación de la propia imagen, ya que hace explícitas muchas de las ideas detrás de la *vamp*, y advierte al lector actual de un sentimiento compartido hacia este tipo de situaciones. Ambas en conjunto fueron el punto de partida de uno de los filmes que se encargaría de perpetuar el tópico de la *vamp* en el cine, encarnada por Theda Bara en *A fool there was* (Frank Powell 1915).

El cuadro de Philip Burne-Jones representa a un hombre desmayado, tendido sobre un lecho y a una mujer medio sonriente en camisón, en una posición dominante sobre el individuo inconsciente. La imagen recuerda el cuadro de Füssli *The Nightmare* que tratamos a propósito del viaje como pesadilla⁸³. [42] La referencia no pudo pasar desapercibida al pintor y a quienes lo contemplaron. Pero, a diferencia del cuadro de Füssli, en esta pintura el desvanecido es un hombre y el incubo es substituido por una mujer sonriente. La mujer se ha convertido así en la misma pesadilla (*The Night-mare*) y el hombre en la víctima, la fantasía monstruosa de Füssli se transforma para Burne-Jones en un cuerpo de mujer. El hombre es presentado como víctima de la mujer seductora que repta como un animal, siguiendo el texto: una mujer sin sentimientos que solo busca su propio beneficio y que «no sería capaz de comprender» («And never could understand!»)⁸⁴.

Sabemos que la mujer del cuadro es un vampiro, no porque tenga unos rasgos monstruosos o sobrenaturales sino por el título del cuadro condiciona la lectura y por los referentes visuales, especialmente *The Nightmare*. Es el apelativo y el contexto el que transforma a la mujer en monstruosa. La actitud de los personajes en el que ella parece aprovecharse de la situación de inconsciencia para dominar al hombre, asociada a la vampira a través del poema de Kipling. Parece ser que la motivación del cuadro fue que el pintor inglés se enamoró de la actriz Mrs Patrick Campbell y que al ser rechazado, el pintor llevó a cabo este lienzo⁸⁵. De ser cierta la anécdota la pintura sería producto del despecho, y la lástima que parece sentir el autor por sí mismo en

⁸³ Véase 1.3.1 a) «La pesadilla».

⁸⁴ KIPLING, óp. cit.

⁸⁵ PETER HAINING, *A Dictionary of Vampires*, Robert Hale, Londres 2000, p. 142 -143.

la lectura de Kipling, que se representa en el papel de víctima indefensa ante la mujer. Independientemente de la intención individual de Burne-Jones el poema de Rudyard Kipling sería la constatación de una solidaridad masculina que pretende generalizar, indicando que esa víctima no es un caso aislado. En el poema de Kipling la frase que repite una y otra vez a modo de estribillo es «Igual que tu y que yo» («Even as you and I») y que pretende extender esa situación de victimismo a todo el género masculino. Cualquiera «Incluso tu y yo», viene a decir, podemos ser ese «fool», ese loco engañado que ha gastado lágrimas (*tears*), trabajo de la cabeza o pensamiento (*work of the head*), bienes (*goods*), honor (*honour*), fe (*faith*), y una tentativa segura (*sure intend*)⁸⁶ por aquella mujer a quien le daba igual («We call her the woman who did not care») y que nunca podría comprender («She never knew why (...) and never could understand»)⁸⁷.

En esta constante insistencia en la inconsciencia de la mujer, que no parece darse cuenta de su situación como vampira, encontramos una obsesión finisecular. No solo en esta época se está planteando esta disyuntiva entre consciente e inconsciente, cuestiones que van a dominar el pensamiento del siglo entrante y que autores como Füsseli⁸⁸, y seguramente Burne-Jones y Kipling conocían, sino que esa inconsciencia se asocia especialmente a la mujer. Ella es, a menudo, el monstruo que necesita despertar a la consciencia para darse cuenta de la situación y la conciencia del mal que hace. Esta postura contrasta con *La muerta enamorada* de Gautier en la que era el imaginador el que tenía que despertar, en *The vampire* de Kipling se culpabiliza directamente al monstruo femenino.

Este despertar de la conciencia es un problema comúnmente reflejado por los artistas de la época. Es interesante llamar la atención sobre un antecedente en la pintura británica que bien podría tener relación con este cuadro de Philip Burne-Jones. Me refiero al cuadro de tema moral *The*

⁸⁶ Quizá esta expresión se podría traducir como una «buena intención».

⁸⁷ KIPLING, óp. cit.

⁸⁸ NICOLAS POWEL dice sobre *The Nightmare*: «painted by an artist fully aware of contemporary theories about the conscious and unconscious» óp. cit. p. 49.

Awakening Conscience (1851-53) de William Holman Hunt (1827-1910). [43] El cuadro del pintor prerrafaelita pone de manifiesto esa misma preocupación por el despertar de la conciencia femenina. En la pintura de 1853 se representaba, como si de una narración se tratara, el momento en que una «chica perdida» (*lost girl* dice Rusking en su descripción)⁸⁹, era repentinamente consciente de lo inmoral de la vida que había llevado hasta ahora, al recordar el pasado, escuchando una canción infantil. El despertar sucede mientras se encuentra en las garras del hombre sobre cuyas rodillas está sentada; representado alegóricamente en el mismo cuadro por el gato que en el suelo ha atrapado a un pájaro. La mujer de «mala vida» despierta a la conciencia gracias al recuerdo de la infancia por la música y de ahí su cara de sorpresa o de horror, como dice Rusking⁹⁰, al despertar a una bondad escondida desde la niñez (¿oculta en el subconsciente?). Esta imagen de la mujer sobre las rodillas del hombre perverso, contrasta con la imagen de la vampira sobre el cuerpo tendido del hombre, siendo ambos ejemplos opuestos: de mujer malvada sobre el hombre inconsciente (*The vampire*) y la mujer despertando a la conciencia en las garras del hombre corruptor (*Awakening Conscience*), pero teniendo en común la relación entre conciencia e inconsciente, presuponiendo que la moral se esconde en lo más recóndito del ser.

Para ver la pervivencia de esta temática consciente-inconsciente en la actualidad basta con dar un largo salto temporal (largo, pero no arbitrario como veremos) y trasladarnos a la década de los noventa del siglo veinte cuando Matt Collishaw ha vuelto sobre el cuadro de Holman Hunt de forma irónica; en una obra que critica el sistema de educación británico, desviando la culpa al sistema rígido que la demoniza y culpabiliza. Las *public school* son aludidas de manera directa a través de sus uniformes en la serie de fotografías titulada *The Awakening of Consciousness* (el despertar de la conciencia) frente al «despertar de la conciencia», al que alude la obra del prerrafaelita. *The Awakening Conscience* (1853) representaba el espíritu de regeneración y educación

⁸⁹ JOHN RUSKIN describe e interpreta el cuadro en una carta enviada a *The Times* el 25 de mayo de 1854, recogida en *The Lamp of Beauty: Writings on art*, Phaidon, Londres 1995, pp. 61-63.

⁹⁰ *Ibíd.* p. 62.

victoriano. El paralelismo de los títulos establece un paralelismo entre la «mujer perdida» que despierta de Holman Hunt y las adolescentes con uniformes de *public school* tiradas en el bosque inconscientes, quizá por el efecto de las drogas. El principal despertar de la conciencia se produce en el público, que no solo descubre la realidad de un problema, también lo relaciona con la tradición victoriana a través de la cita pictórica. Al mismo tiempo la obra de Collishaw alude a la obra de Duchamp *Étant donnés* (1969) despertando la atención sobre el papel que ocupa el mirón en la escena. [45] La obra de Kipling refería ese asunto sobre el que los autores británicos volvían una y otra vez, e indica una de las preocupaciones fundamentales de ese victorianismo. La relación entre uno y otro parte de la persistencia de ciertos valores como *conciencia* (*conscience*) asociada a la *consciencia* (*consciousness*, confusión con la que Collishaw juega) en la cultura hasta nuestros días, pero también el papel fundamental del espectador-mirón en ese juego.

Este despertar de la conciencia no es un tema exclusivo de la pintura. Entre los autores literarios decimonónicos encontramos otro ejemplo estrechamente relacionado con *Dracula* en la novela *Trilby* (1894) de George Du Maurier en la que la protagonista homónima, es repentinamente consciente de lo inmoral de posar desnuda para un grupo de pintores, cuando el personaje de Little Billie se lo hace notar a través de su enfado. Es la mirada de Little Billie, no una canción como en el cuadro de Holman Hunt, la que convierte su actitud natural en algo indecente, y de ahí procede su despertar a la vergüenza y a la conciencia⁹¹. Sin embargo es interesante destacar que en el cuadro *The Vampire*, al igual que en *Trilby*, no se culpa a la mujer de esa falta de conciencia moral («it isn't the blame»)⁹², *Trilby*, al igual que la vampira o la prostituta de *The Awakening Conscience* no saben lo que hacen. El personaje de *Trilby* será por lo tanto la víctima perfecta del malvado Svengali quien la mesmeriza

⁹¹ «Aquel sentimiento de vergüenza, totalmente nuevo para ella, era algo intolerable, y su aparición suponía un alumbramiento tan doloroso, que atenazaba y desgarraba todas las fibras de su espíritu en una agonía que jamás antes había experimentado» GEORGE DU MAURIER, *Trilby*, Traducción de Max Lacruz Bassols en Editorial Funambulista, Madrid 2006, p. 123. Es interesante ver que *Trilby* comienza a sentir vergüenza solo cuando deja de pensar en francés y comienza «a discurrir en inglés; el sano y limpio inglés» p. 122, asociando la conciencia moral a la nación británica.

⁹² KIPLING, óp. cit.

convirtiéndola en un autómata cantor bajo su voluntad. Es éste poder mesmerizador el principal punto de conexión con Drácula. Un gesto estereotipado que hoy en día asociamos al propio poder hipnótico de Drácula a través de su legado cinematográfico y que llama la atención sobre su conexión temática en el fin de siglo. [46-49]

Esta inconsciencia está conectada con las concepciones que distinguen una naturaleza inconsciente asociada a la mujer frente a una consciente (cognitiva y moral en particular) asociadas al hombre, *que si sabe y debe hacer ver*. La inconsciencia es uno de los rasgos que caracterizan a la vampira y por extensión a la *vamp*. La mujer «debía de tener cerebro y corazón» (así es descrita Mina Harker en *Dracula*) y según la representación de la vampira no tiene ni una cosa ni la otra. Lo interesante de la comparación entre *The Awakening Conscience* y *The Vampire*, aparte de mostrar esa preocupación con ese estado inconsciente de la mujer (prostituta o vampira respectivamente) es la comparación formal de ambas. En ambas el sujeto masculino está debajo, pero se diferencian en que en una está como si de una niña se tratara, en el regazo del depredador junto al piano y nos habla de la infancia y de la música que permite ese despertar a la inocencia. Frente a la escena que presenta a la mujer volcada sobre el sujeto en estado indefensión. Si el hombre malvado (Svengali o Drácula) pueden influir negativamente sobre la mujer, es también el hombre, como Little Billie en *Trilby* o el propio Van Helsing en *Dracula* quienes pueden de algún modo despertar a la conciencia moral y a la culpa a esa mujer.

La inconsciencia de la vampira, desde este punto de vista, la excluye del Mal absoluto. Pero esto no es una ventaja sino una lacra, ya que está presuponiendo una falta de carácter y conciencia en el género femenino; es decir la mujer no puede hacer el Mal absoluto porque no es capaz de concebirlo, no sabe lo que hace. Al contrario que Drácula que es un vampiro malvado *a conciencia* (igual que Svengali en *Trilby*) que planea cuidadosamente hacer el Mal y es capaz de despertarlo en otros. Es un asesino que actúa con premeditación y alevosía, mientras que el crimen de la vampira parece más un

crimen pasional, una debilidad. En esta distinción de grados del Mal según su nivel de conciencia se refleja también la marginación sexista.

Es muy significativa la repercusión que alcanzó el poema de Kipling. Este dio título a una obra teatral de Porter Emerson Brown *A fool there was* (1909) y a su vez al film *A fool there was* (Frank Powell 1915) que asoció definitivamente a Theda Bara con el título de *vamp* y a este como sinónimo definitivo de *femme fatale*, dando un salto mediático importante desde el poema que comenzaba precisamente así: «A fool there was and he made his prayer». Incluso se hicieron versiones musicales del poema en el que se utilizaba parte de la letra del autor británico. La letra del ejemplo que encontramos en la colección de partituras de British Library en *The Vampire* (1914) escrita por Earl Jones y Gene Buck reproduce algunos fragmentos del poema y otros con variaciones («I'm one of those innocent guys!») ⁹³, concluyendo que el autor del poema debió de conocer a su mujer por la que se siente traicionado («I'm sure the man who wrote the Vampire He must 'ave known my wife!») ⁹⁴.

En esa línea *A fool there Was* lanzó a la fama a la actriz Theda Bara (1885-1955) ⁹⁵ y con ella el fenómeno de la *vamp* se extendió como denominación independientemente de los rasgos sobrenaturales de la vampira. [50-52] La *vamp* no es una criatura sobrenatural, como el vampiro, sino una mujer, aunque su nombre derive de la criatura monstruosa. *Vamp* es una apelativo que hace alusión directamente a la mujer fatal que hacer perder la cabeza, la familia y el dinero, al hombre que seduce. El argumento de *A fool there Was* (1915) resume perfectamente el estereotipo al que nos referimos: un hombre de negocios abandona su familia por la bebida y las drogas después de haber sido seducido

⁹³ *The Vampire*, Letra de EARL JONES y GENE BUCK, música de BERT A. WILLIAMS. Véase partitura en anexo documental 6.4.

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ Su verdadero nombre era THEODOSIA BURR GOODMAN pero fue conocida por su nombre artístico Theda Bara, anagrama de «Arab Death» (muerte árabe). Aunque parece ser que fue hija de un sastre de Cincinnati se propagó interesadamente la leyenda de que había nacido en el Sahara y era hija de un artista francés y su concubina egipcia, además de que tenía poderes sobrenaturales. Realizó diversas películas en las que encarnaba roles parecidos como *mujer fatal*, papeles marcados por un cierto exotismo de cartón piedra como el que refleja su pseudónimo y su biografía construida. El papel que le dio la fama fue precisamente el de *A fool there was*, película que consolidó el término «vamp» como mujer que aprovecha sus encantos para sacar partido de sus pretendientes a los que lleva a la perdición. Los datos sobre Theda Bara han sido extraídos en su mayoría de *International Movie Data Base* (Imdb) que se puede consultar en la dirección www.imdb.com

por el personaje de Theda Bara. Este estereotipo explica el porque de muchos títulos cinematográficos que utilizan «vampiro» no tienen nada que ver con la criatura sobrenatural, sino que aluden este cliché de la vampiresa en el mundo real. Muchas de las películas que aluden al vampiro a principios de siglo solo están relacionadas con el monstruo a través del título sensacionalista utilizado como reclamo y por su conexión a través de la mujer fatal. Se ha pasado de la vampira de ficción a la *vamp* como personaje real en la sociedad. Por otro lado la construcción de la figura de Theda Bara (anagrama de *Arab Death*) nos habla de la persistencia del componente exótico y orientalista, presente en los antecedentes como Clarimonda. Este estereotipo de nuevo vincula la muerte y la mujer de perdición con el extranjero y más concretamente con Arabia, como sinónimo de Oriente. Es algo que tiene en común con la construcción de la figura popular de Bela Lugosi en quien se potenciaban estos rasgos a través de su acento húngaro (daba igual que Drácula viniera de Rumania, lo importante era que el acento fuera del Este). La mujer fatal está por lo tanto asociada también al exotismo y la construcción imaginaria del territorio de la que hemos hablado anteriormente. La mujer peligrosa es una mujer extranjera frente a la pureza del espécimen nativo, la madre patria o la madre patriota. La madre es la representante de la familia por excelencia, el centro del hogar, lo que pone en peligro la *vamp*. En vampiras y vampiros el peligro del monstruo reside precisamente en que pone en peligro la unidad familiar. Un peligro que se pone de manifiesto a través de los lugares donde actúa: el dormitorio y el lecho conyugal, el centro y origen de la familia. La división cristiana de las funciones reproductivas y sexuales entra en conflicto precisamente en este lugar, diferenciando entre vampiras y madres, y vampiros y padres por su comportamiento.

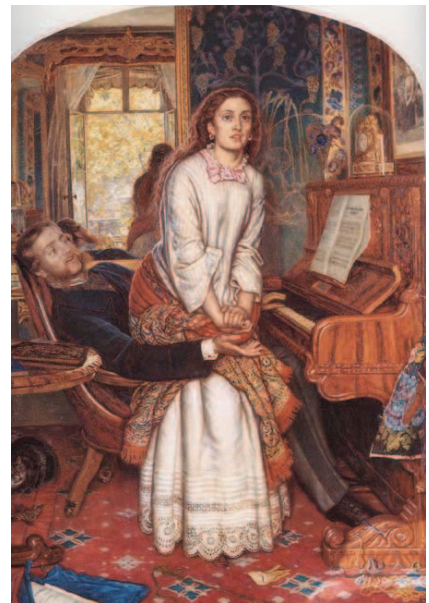
The Vampire. Philip Burne-Jones



41



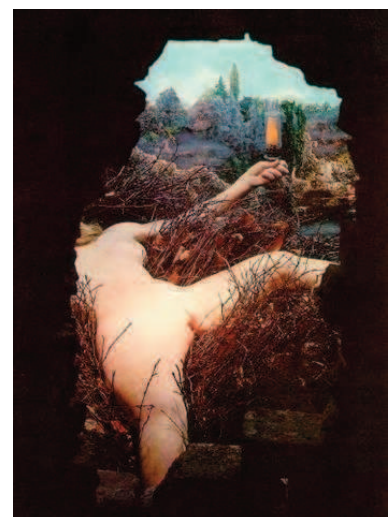
42



43



44



45

41. *The Vampire*, Philip Burne-Jones / 42. *The Nightmare*, Füsseli
 43. *The Awakening Conscience* (1853) óleo sobre lienzo, de William Holman Hunt en Tate Gallery, Londres
 44. *The Awakening Consciousness*, Kateline (1998), Nova Print sobre panel de madera, Matt Collishaw
 45. *Instalación Étant donnés* (1946-1966) Marcel Duchamp, Philadelphia Museum of Art

Dracula - Svengali



46



47



48



49

46. Ilustración original de Trilby (1894) del propio autor George Du Maurier

47. Imágen promocional de Dracula (1931)

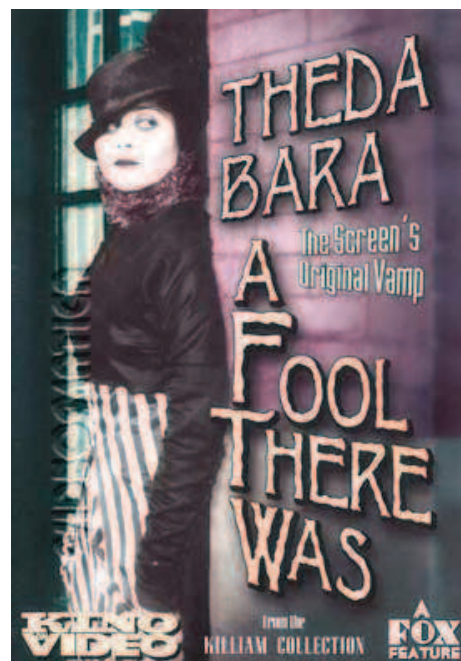
48. Portada del video del film de Svengali (Archie Mayo 1931)

49. Imagen promocional de The Mark of the Vampire (Tod Browning 1935)

A fool there was



50



51



52

50-52. Theda Bara en dos imágenes promocionales y en la portada del video de *A fool there was* (1915)

2.4 - LA VAMPIRA EN HAMMER

«La pregunta que querría formular no es: ¿por qué estamos reprimidos?, sino: ¿por qué decimos con tanta pasión, tanto rencor contra nuestro pasado más próximo, contra nuestro presente y contra nosotros mismos que estamos reprimidos? ¿Mediante qué espiral hemos llegado a afirmar que el sexo es negado, a mostrar ostensiblemente que lo ocultamos, a decir que lo silenciemos – y todo esto formulándolo con palabras explícitas, intentando que se lo vea en su más desnuda realidad, afirmándolo en la positividad de su poder y de sus efectos?»

M. Foucault, *Historia de la Sexualidad*⁹⁶

«Suddenly, bright red blood, the Hammer trademark, splashes on his white name from some indeterminate source, making a pattern as stylishly vivid as a painting by Jackson Pollock.»

N. Auerbach, *Our Vampires Ourselves*⁹⁷

La era victoriana, además de ser el periodo histórico marcado por el gobierno de Victoria de Inglaterra (1837-1901) en el que se produjeron conocidas ficciones como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* o *Dracula*, es un espacio de ficción donde se ambientan numerosas películas de terror y vampiros contemporáneas. Una de las cuestiones que se quiere plantear aquí es como el victorianismo se ha convertido en una construcción de rasgos estereotipados cada vez más exagerados⁹⁸, y como dentro de ese mundo simplificado la mujer se divide en dos tipos, uno de los cuales podemos relacionar directamente con la vampira.

Consideremos la posibilidad de que a través de esas imágenes de un victorianismo de ficción no se este aludiendo al pasado decimonónico sino a una situación actual, al momento en que se están produciendo esas ficciones funcionando como imágenes-reflejo. «Nuestros vampiros, nosotros mismos»

⁹⁶ FOUCAULT, «1. La voluntad de saber» *Historia de la sexualidad* (vol. 1), Siglo XXI, Madrid 2006 (1976) p. 9.

⁹⁷ NINA AUERBACH, *Our Vampires, Ourselves*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1995, p. 120.

⁹⁸ DAVID PIRIE lo califica de «una versión ligeramente caricaturesca de la Inglaterra Victoriana», óp. cit. p. 77. El capítulo de este libro «El Vampiro Inglés», pp. 69-95, contiene una buena introducción y breve, pero preciso, análisis del cine de vampiros de la productora Hammer.

(*Our vampires, Ourselves*) es precisamente el título de un conocido ensayo de Nina Auerbach que trata las relaciones entre las ficciones del vampiro y las sociedades en las que se crean, especialmente en el ámbito anglo-americano⁹⁹. El victorianismo como estereotipo de la represión sirve así en la segunda mitad del siglo XX de telón de fondo a una nueva actitud con respecto a la sexualidad, representada por los personajes jóvenes. Esa juventud en la ficción no alude a la juventud victoriana sino a la generación nacida en la posguerra y sus problemas, de igual manera que sus padres en la ficción reflejan a sus propios padres y no a patriarcas del XIX.

Damos así un salto temporal desde esa configuración del estereotipo de la *vamp*, y la época en que estaba inmersa, hasta el momento en que ese victorianismo fue representado junto a sus monstruos, ya desde una cierta distancia, en el cine después de la Segunda Guerra Mundial. Dentro de este espacio de ficción en que se convierte la época victoriana, el vampiro y la vampira ocupan un papel amenazador, poniendo en cuestión las estructuras y convenciones sociales asumidos como victorianos. Entre esos valores que las ficciones del vampiro cuestiona hay algunos que se pueden considerar obsoletos, y serán puestos en duda a través de los personajes positivos de las tramas, sin embargo algunas de esas convenciones más tradicionales continúan funcionando y se pueden extrapolar a equivalentes contemporáneos¹⁰⁰, y así ocurre en un buen número de las películas llevadas a cabo por la productora británica Hammer¹⁰¹.

El cine de Hammer rehabilita esa época victoriana a través de su estereotipo y lo combina con la imagen del vampiro, que procedía de esa misma época, como representante de los peligros contemporáneos. El éxito de sus producciones no se debe tanto al interés del público por el *revival* victoriano

⁹⁹ Como ella misma apunta en la introducción «este libro es una historia de la cultura Anglo-Americana a través de sus cambiantes vampiros» [«This book is a history of Anglo-American culture through its mutating vampires»] AUERBACH, *op. cit.* p. 1.

¹⁰⁰ Por ejemplo AUERBACH, aunque con respecto a otras cuestiones, establece un paralelismo entre las «fobias victorianas» y el puritanismo americano: «Victorian phobias adapted easily to selfprotective American Puritanism» *ibíd.* p. 119.

¹⁰¹ Ver JUAN M. CORRAL, *Hammer. La casa del terror*, Calamar Ediciones, Madrid 2003. Esta obra incluye una amplia bibliografía sobre diversos aspectos de la productora Hammer y sus actores más conocidos.

como al interés por el terror-arte, el terror-sexo, y la relación con el conflicto encarnado por los monstruos, un conflicto que tiene un parangón inmediato entre la juventud contemporánea y sus problemas presentes. Destacan entre estos el conflicto generacional y el dilema de la juventud entre la moralidad en que han sido educados y un nuevo concepto de libertad. Es importante señalar que la mayor parte de los filmes a los que nos referimos en este apartado fueron llevados a cabo en la década de los setenta, es decir «post 68» y como veremos las referencias se hacen explícitas por medio de los jóvenes rebeldes directamente en *Dracula A.D. 1972* (Don Houghton 1972).

La actividad de la productora Hammer, vinculada al género del terror y el misterio desde la década de los cincuenta, catapultada por el éxito de *The Quatermass Experiment* (Val Guest 1955), produjo un gran número de títulos asociados al vampiro, desde su primera incursión con *Horror of Dracula* (Terence Fisher, 1958) inspirada en la novela de Stoker. Popularmente las versiones del conde vampiro de Hammer son conocidas a partir del rostro del actor que lo encarnó, Christopher Lee, que recogía y actualizaba la imagen popularizada por Bela Lugosi. Además de actualizarla, el nuevo vampiro perdía el carácter foráneo de Lugosi y pasaba a convertirse en un vampiro «encantador, inteligente e irresistible anfitrión» representante del más puro estilo británico¹⁰². Pero lo que ahora nos interesa no es la representación de ese vampiro, sino la manera en que esa sociedad victoriana es representada, y especialmente el papel de la vampira en ese espacio.

Uno de los elementos que se repite en el victorianismo caracterizado por Hammer es la asociación de actividad sexual y Mal, ya desde *Horror of Dracula* en la que se equipara además el vampirismo con la drogadicción, pero especialmente en *Taste the Blood of Dracula* (Peter Sasdy, 1970) y *Twins of Evil* (John Hough, 1971), haciendo explícito aquello que muchos críticos han leído en *Dracula* (1897) en esos términos¹⁰³. Todos los filmes de Hammer están plagados

¹⁰² PIRIE, óp. cit. p. 75.

¹⁰³ PHYLLIS A. ROTH afirma «The equation of vampirism with sexuality is well established in the criticism» y a continuación varias de las escenas en *Dracula* donde se puede establecer esa ecuación. Véase «Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's *Dracula*» en *Literature and Psychology* 27, 1977, pp. 113-121. Recogido en la edición de *Dracula* (Norton ed.) pp. 411-421.

de connotaciones sexuales, más o menos obvias, pero envueltas en un entorno absolutamente represor, donde Van Helsing (o su equivalente), antes que un cazavampiros parece un defensor de la moral cristiana. De hecho en *Twins of Evil* el personaje es un destacado miembro de la iglesia. Ocurre precisamente en películas que tienden cada vez más al «destape» especialmente desde finales de la década de los sesenta, algo que David Pirie atribuye a una «antiquísima conexión entre lo fantástico y lo sexual»¹⁰⁴, y a la que aquí añadimos el interés del público dentro de un nuevo clima de libertad que permite expresar esa demanda. Se provoca un claro contraste entre lo que se muestra y donde se sitúa la acción, evocando así un pasado absolutamente restrictivo en lo sexual, pero desde un presente que cada vez más afirma esa sexualidad ideológicamente y visualmente. Nina Auerbach, que ha comparado aquellas escenas de la Inglaterra victoriana con un «sádico cuento de hadas»¹⁰⁵, ha destacado el cambio del blanco y negro de *Dracula* de Tod Browning en los años treinta al *Dracula* encarnado por Christopher Lee desde finales de los cincuenta. Pero, lo que aquí mas nos interesa, llama la atención sobre el cambio hacia la corporeidad del vampiro con todo lo que eso implica («For the Hammer *Dracula*, symbol becomes body»)¹⁰⁶. El monstruo es un cuerpo, antes que un ente maligno y simbólico, y sus peligros se centran en este, como vemos en una escena sacada de la novela de Bram Stoker; el momento en que Mina bebe la sangre de Drácula ha sido leído como una felación obligada simbólica¹⁰⁷, y así se presenta en *Dracula. Prince of Darkness*. [53-58] Hammer da un salto de la metafísica a la pura física, y las actitudes se tornan cada vez más abiertamente violentas y sexuales¹⁰⁸. La importancia de la corporeidad en las ficciones del

¹⁰⁴ PIRIE señala dos razones que justifican la aparición de lo que denomina «el vampiro sexual» en esta época. Por uno la «antiquísima conexión entre lo fantástico y lo sexual» y por otro la manera en que estos temas permitían burlar la censura, óp. cit. p. 100.

¹⁰⁵ AUERBACH, óp. cit. «all created a picture of Victorian England as a sadistic fairyland».

¹⁰⁶ Ibíd. p. 121. PIRIE precede a Auerbach en esta afirmación aunque con más palabras: «la sensación física era una característica central de la relación entre el vampiro y su víctima, una idea en la que Hammer seguiría insistiendo durante el resto de la serie» óp. cit. p. 77.

¹⁰⁷ BENTLEY, C. F.: «The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*» en *Literature and Psychology*, XXII, 1, 1972, p. 30. Citado en PHYLLIS, óp. cit, p. 419.

¹⁰⁸ «For the most part, the violence of Hammer films involved the staking of female vampires, an activity so overtly sexual that in those days, when politics was associated only with war, it did not seem political» ibíd. p. 128.

vampiro coincide, significativamente, con la revolución sexual que se produce en la segunda mitad del siglo XX, centrando el debate en el cuerpo.

Haciendo un breve inciso, pero continuando con esa perspectiva de imagen-reflejo, podemos destacar la coincidencia entre el cine de Hammer y lo que podemos denominar «high art». Ambos se van a centrar en muchas de sus expresiones en ese espacio de discusión que es el cuerpo y en una actitud que podríamos denominar como liberación del sujeto. La comparación que hace Auerbach del *dripping* de Pollock con el cine de Hammer disuelve esas barreras, no es una comparación casual sino una coincidencia estética que llama la atención sobre tendencias comunes. [59-61] Como tampoco debe ser una coincidencia que en el film *Bram Stoker's Count Dracula* (1971) de Jess Franco, una película muy en la línea de la productora Hammer, aunque de menor presupuesto, se plantee ese mismo paralelismo con la obra de Jackson Pollock pero visualmente. A través de Klauss Kinski haciendo del loco Renfield y cuyas pintadas en su celda con excrementos evocan precisamente ese arte expresionista de liberación¹⁰⁹. [62] Sin embargo hay otra cara de la moneda, que es la utilización de la mujer en ese arte; es importante destacar que este cine, en su vertiente más cercana al fenómeno conocido como «destape» muestra antes la creciente demanda de productos eróticos o pornográficos en relación con el público general conformista, ese «placer de la mirada» al que nos hemos referido. Ese destape que en principio pudo tener algún elemento trasgresor, rápidamente se convirtió en un producto más de consumo y en ningún caso plantea cuestiones al *statu quo*, sino que lo reafirma y complace.

En la ficción frente a los jóvenes (que podrían ser representantes de la nueva generación sesentayochista, aunque aparezcan disfrazados de victorianos) encontramos a los patriarcas represores, cuyo estereotipo fundamental lo conforma Van Helsing o alguno de sus álgos, encarnado a menudo por el actor Peter Cushing. A través de las imágenes de ese pasado

¹⁰⁹ Es interesante observar lo que podemos llamar el arte de Renfield, es decir lo que pinta. A menudo se ha señalado las coincidencias de escenas de Murnau con obras del romanticismo pictórico pero no con el arte de su época y el Art Brut de Renfield en su celda parece un cuadro de Jean Dubuffet igual que el Rendfield de Kinski es similar a Pollock.

estereotipado se está evocando un debate del presente. El movimiento conservador británico de la posguerra estuvo marcado por la recuperación de los valores victorianos, y que aparezcan representados así en las ficciones no es aleatorio. Ese conservadurismo británico estará ligado al victorianismo a través de la estética, y no solo desde los estereotipos de Hammer, también lo fue desde el Gobierno de Thatcher que mostró un especial interés por la rehabilitación de la pintura Prerrafaelita que defendía esas mismas ideas¹¹⁰. Thatcher miraba al pasado en su política artística al igual que en otros ámbitos. Recuperar el prerrafaelismo y la pintura victoriana en general era un gesto que no solo buscaba revalorizar el arte de este grupo, sino también (o sobre todo) sus ideas y la ilusión de un imperio desaparecido. Una pintura que destacaba: «Los valores del cristianismo, del trabajo duro, de la autosuperación, de la caridad, de la santidad del hogar y la familia y el código moral del decoro victoriano; se evitaban los desnudos y los temas desagradables como la pobreza y la enfermedad, patentes en las ciudades en desarrollo»¹¹¹. Las imágenes del mundo de Hammer presentan ese mismo aire prerrafaelita de «cuento de hadas» pero transitado al mismo tiempo por criaturas como Drácula o Frankenstein entre otros. Por supuesto, entre la rehabilitación del imaginario victoriano de Thatcher y la irrupción de los monstruos en Hammer hay intencionalidades totalmente distintas que ponen de manifiesto posturas encontradas con respecto a un conflicto generacional que en dicha sociedad se ha expresado a menudo en debates estéticos. Por ejemplo, la reacción de la

¹¹⁰ TONIA RAQUEJO ha relacionado el fenómeno yBas con la política cultural del gobierno Thatcher y como reacción a un sistema de educación «rígido y marcado por un duro pragmatismo que ahora devuelven (los jóvenes artistas de *Sensation*) en imágenes distorsionadas». Una política que intenta recuperar e imponer el arte prerrafaelita, a través de otra sonada exposición, casualmente también llevada a cabo en la Royal Academy, como fue *Prerrafaelitas* (Londres 1984). En este gesto no solo vemos el intento de rescatar un arte autóctono sino el interés por recuperar unos valores que ese mismo arte representaba; los valores victorianos. Thatcher miraba al pasado en su política artística al igual que en otros ámbitos. TONIA RAQUEJO «La Sensación de Ver» conferencia leída en el Centro Tomás y Valiente, Colmenarejo, Universidad Carlos III, 18 de Junio de 1998, texto inédito. En el trabajo presentado para la obtención del D.E.A. SANTIAGO LUCENDO: *El hogar como ámbito de representación: violencia y relaciones de poder en el arte de los 90* y leído en septiembre de 2003 (inédito) y partiendo de ideas de Tonia Raquejo traté las relaciones entre los trabajos de algunos artistas británicos contemporáneos como reacción a la «era» Thatcher.

¹¹¹ JULIAN TREUHERZ, «Introducción a la pintura victoriana» en el catálogo de la exposición *Pintura Victoriana. De Turner a Whistler*, llevada a cabo por el Museo del Prado en colaboración con The British Council entre Mayo y Julio de 1993, p. 15.

nueva generación de artista británicos (conocidos como yBas) frente a la reposición del prerrafaelismo no era solo una reacción a esa estética sino a lo que ésta representaba. En otros contextos no británicos estas alusiones directas quizá quedarían transformadas en otras lecturas aunque desde luego ese conflicto generacional prevalecería.

En *La historia de la sexualidad* (1976) bajo el epígrafe «Nosotros los victorianos» Michel Foucault señala de qué manera la sexualidad fue «cuidadosamente encerrada» en el secreto del hogar y bajo el control familiar¹¹², exceptuando aquellos «lugares de tolerancia» de una sexualidad ilegítima (burdel y manicomio)¹¹³. De esta manera también se refleja en las ficciones de la productora Hammer donde esos espacios de tolerancia están asociados al vampiro. El sexo era así concebido como algo primitivo, salvaje y contrario a la moral cristiana, no podía formar parte de la sociedad moderna que el victorianismo pretende enderezar y que se está construyendo en la racionalidad. La práctica sexual indiscriminada no era considerada entonces una liberación, como podrá serlo desde la segunda mitad del siglo XX, sino más bien lo contrario: una esclavitud o una perversión. El sexo, asociado al vampirismo en la ficción, se convierte en una práctica clandestina para los adultos o un acto censurable entre la juventud, y la violencia se presenta como la solución a esa amenaza, al menos así lo contemplamos hoy en día a través de las ficciones, la víctima del vampiro siempre parece avergonzada de reconocerlo ocultando su cuello como señal de la vergüenza, una constante desde la novela de Stoker.

El cine de Hammer fue evolucionando desde la insinuación sexual al destape. Cuanto más represiva se representaba la situación ficticia más se mostraban los cuerpos de las vampiras y la violencia sobre estas¹¹⁴: «Los escotes

¹¹² FOUCAULT, óp. cit. p. 3.

¹¹³ *Ibíd.* p. 4.

¹¹⁴ Aunque es cierto lo que dice NINA AUERBACH que la productora Hammer representó el mundo victoriano como un «sádico cuento de hadas» en las películas no vemos ninguna de las miserias consecuencia del la Revolución Industrial (p. ej.) y todo se presenta de un modo dulcificado. También es cierto que a través de los personajes se critica a la clase media victoriana, especialmente a «los mayores». Desde mi punto de vista esto es más una crítica a la cultura británica reaccionaria contemporánea que a la sociedad victoriana de la que se están tomando esos valores conservadores.

característicos del sello Hammer en los años cincuenta y sesenta dan paso a la exhibición sin trabas de los senos de las jóvenes y sus carantoñas lesbianas para el regocijo del público masculino al que generalmente va dirigido el lesbianismo como espectáculo de *voyeurs* no desprovisto de humor» dice Pilar Pedraza a partir de *Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970) en un preciso resumen de lo que supone visualmente la evolución de la vampira en Hammer.

Pero ¿de qué manera se asocia el vampiro a esos espacios de «tolerancia sexual»? Por un lado el manicomio se convierte en un espacio omnipresente en las adaptaciones de *Dracula*. Allí el diálogo entre la medicina del Doctor Seward (director del sanatorio) y la lógica del vampiro encarnada en Rendfield («la sangre es la vida») se han convertido en un tema recurrente por el que se presenta al loco como el único capaz de prever lo que está por venir. El loco se ha convertido desde *Dracula* en un típico aliado del vampiro, ambos desde lógicas diferentes representan el absoluto individualismo (ensimismamiento y egoísmo). El loco y el vampiro tienen además en común su poder destabilizador, el miedo que producen al discurso racional, desde lo inexplicable. No es extraño que en ese espacio se puedan leer las huellas del poder.

En cuanto al segundo «espacio de tolerancia» mencionado, el burdel, ocurre algo distinto. A menudo este espacio no es tanto la expresión de una irracionalidad sino al contrario la organización racional, marginada, de lo que se presenta en la ficción como un necesario espacio de escape. En la ficción vampírica encontramos una alusión directa en este sentido. En *Taste of blood of Dracula* (1970) un grupo de «victorianos respetables» va a misa por la mañana y acude el último domingo de cada mes a un prostíbulo en el Este de Londres, bajo la apariencia de obras de caridad ante sus familias. El comedor de beneficencia al que acuden es la tapadera de un burdel en el que llevan a cabo sus fantasías. En su afán por «investigar aspectos inusuales de la vida» han formado una pequeña sociedad que, comenzando por fantasías sexuales, terminará por resucitar a Drácula a través de ritos satánicos, guiados por el perverso Lord Courtley. El sexo pre-pago y Drácula son en este filme

presentados en un continuo, como diferentes grados en la búsqueda de los patriarcas victorianos de nuevas perversiones frente a su aburrimiento. Este grupo de *gentlemen* - dos de los cuales son los padres de los verdaderos protagonistas, una pareja joven cuyo enlace es prohibido por sus padres - representan el cinismo a partir de la oposición de dos generaciones. El vampiro además de ser el máximo representante del individualismo ocupa el más alto escalafón en la pirámide de las perversiones; dispuesto a derramar la sangre de todos los demás por si mismo y capaz de cometer cualquier tipo de perversión y de conducir a cometerla.

El conflicto generacional representado por el choque entre los cínicos patriarcas y su represora actitud hacia los jóvenes, con que se representa esta época victoriana, tiene en 1970, y especialmente en el contexto británico mucha actualidad. La vieja generación presenta a sus patriarcas como extremadamente liberados y promiscuos (parodiados en imágenes de fetichismo y sadomasoquismo) sin embargo esto ocurre solo bajo el absoluto secreto del prostíbulo y la tapadera de caridad. [65-66] Por otro lado la pareja de jóvenes busca mantener una relación de «verdadero amor» que, sin embargo, es prohibida por el patriarca de turno. El más dispuesto a la experimentación es al mismo tiempo el más represor en su hogar, y castiga a su hija solo por mirar y saludar a su novio a la salida de misa. [63-64] La liberación sexual aquí no está asociada a prácticas sexuales mal vistas por grupos conservadores, de las cuales el sadismo de Drácula es su última expresión, sino simplemente a lo que se presenta como relaciones sexuales normalizadas.

La tesis bajo esta película proclama la libertad de la generación joven para elegir su pareja libremente. Libertad para elegir con quien perpetuar ese sistema frente a la tiranía patriarcal, un tema ya presente en el XIX. El conflicto generacional, que siempre tiene bastante actualidad, aquí se ejemplifica a partir de imágenes del victorianismo de ficción, mostrando problemas contemporáneos a través de una historia del pasado. De ahí que para entender *Taste de Blood of Dracula* no sea necesario viajar al siglo XIX, sino situarnos en los problemas de entonces y al choque entre ideas conservadoras con la influencia

del 68 y el movimiento hippie, por ejemplo. Si en su día novelas como *The Monk* de Mathew Lewis pronto fueron entendidas como lecturas de las consecuencias más desastrosas de la Revolución Francesa¹¹⁵, quizá aquí también debamos establecer un cierto parentesco entre la revolución de los sesenta y las ficciones del terror que se producen entonces.

Si el mundo del vampiro y la perversión están asociados a la juventud de los sesenta y setenta, a través de los personajes jóvenes que son a menudo representados como sus víctimas voluntarias, en una película como *Dracula A.D. 1972* (Alan Gibson, 1972, traducida como *Drácula 73*) la acción se trasladada al presente haciendo el nexo totalmente explícito: «Londres se ha convertido en una ciudad pequeña para un hastiado grupo de jóvenes modernos de la época psicodélica. Pero Johny Alucard tiene una nueva y genial forma de divertir a sus amigos»¹¹⁶.

Esa nueva y genial forma de divertirse a la que se refiere este resumen en la carátula de la película tiene que ver, claro está, con la resurrección del propio Drácula, igual que en *Taste de Blood of Dracula* creando así un nexo entre ambas películas. La ficción aquí sin embargo se traslada al presente y los jóvenes son presentados como hippies que irrumpen en una reunión de adultos trajeados para convertirlo en una fiesta alocada [69-71]. Más tarde el vampiro es devuelto a la vida a través de un ritual sangriento de connotaciones psicodélicas que establece un paralelismo entre el rito de resurrección y el consumo de LSD y que termina con la resurrección del vampiro rey [72-74]. Poco a poco la relación entre vampirismo y juventud liberada pasa de ser una insinuación en clave victoriana a presentarse como una estrecha unión en este filme. Partiendo de esto la asociación del vampiro a los problemas de dicha juventud se hacen evidentes (identidad, drogas, etc.) Resultado de diversos conflictos y acontecimientos reflejados en las ficciones de la segunda mitad del siglo XX parecen una continuación lógica desde *Horror of Dracula* en 1958 donde el personaje de Van Helsing comparaba ya el vampirismo (y por extensión el

¹¹⁵ P. ej. «In their readings, Lewi's novel explores cultural fissures opened in British political culture by the revolution in France» MARKMAN ELLIS, óp. cit. p. 82.

¹¹⁶ Texto extraído de la contraportada del DVD. en su versión en castellano *Dracula 73*.

sexo) con la drogadicción: «Está comprobado que las víctimas detestan conscientemente la dominación del vampirismo, pero son incapaces de resistirse a ella, lo mismo que sucede con los adictos a las drogas»¹¹⁷.

¹¹⁷ Diálogo de *Horror of Dracula* (1958) citado a partir de la traducción de PIRIE, óp. cit. p. 77.

“The symbol becomes body”



53-58

53-58. *Secuencia de Dracula*. Prince of Darkness (1965)

Dripping

5 classic movies from the studio that dripped blood!



59



60



61



62

59. Uno de los lemas de Hammer "the studio that dripped blood" en un detalle de la imagen nº 31 de este apartado

60. La sangre gotea sobre la tumba del conde en Horror of Dracula (1958)

61. Imagen de Jackson Pollock en su estudio

62. Secuencia de imágenes de Bram Stoker's Count Dracula (Jess Franco 1970)

Taste the Blood of Dracula



63



64



65



66



67



68

- 63-68. *Taste the Blood of Dracula* (1970):
63. *Acudiendo a misa*
64. *Reprendiendo a su hija por saludar a un chico en misa*
65-66. *En el burdel*
67. *El perverso Johnny Alucard*
68. *La pareja protagonista defendiéndose de Dracula con la cruz*

Vampiros y hippies



69



70



71



72



73



74

69-74. Fotogramas de *Dracula AD 72* (1972)

69-71. Fiesta en la que se presentan los personajes como hippies

72-74. Misa negra que comienza como un juego y termina con la resurrección de Drácula y la muerte de una de las jóvenes

3.5 - LA POLARIZACIÓN DE LOS ROLES

Vampira *vs.* Madre

En el mundo victoriano, al igual que en las ficciones de este, el papel de la mujer se presenta extremadamente polarizado entre madres asexuadas, vinculadas al hogar como castillo de la virtud, y otras como sujetos extremadamente sexuales y débiles, ya que caen fácilmente bajo el influjo del vampiro. Esto ocurre tanto en el imaginario del siglo XIX como en varias películas del XX. La división se traduce en imágenes monstruosas de la mujer. Frente a la mujer virtuosa y abnegada que vemos tan a menudo en la pintura prerrafaelita, y que tendría como modelo a la virgen María, se desdobra su lado opuesto, como su negativo¹¹⁸.

La imagen de la mujer vampiro como parásito chupasangre se opone frontalmente a la mujer que alimenta, ofrece su leche y su sangre, su vida en definitiva para el beneficio del niño-hombre, de un modo totalmente desinteresado. Igual que Cristo ofrece su sangre para salvar a otros frente al vampiro que la roba para salvarse. Conceptualmente la vampira contiene la inversión perversa de la madre, porque no da alimento y vida, sino que lo toma y la quita. Esta inversión del rol maternal-cristiano la encontramos representada de manera clara en dos imágenes de *Dracula* (1897) y en varias versiones posteriores. En primer lugar al comienzo de la novela y durante la estancia de

¹¹⁸ Esta interpretación de la vampira tan frecuente hoy en día ha llegado incluso a influir sobre las propias interpretaciones de la vida de Stoker. DANIEL FARSON fue quien afirmó por primera vez en 1975 que Bram Stoker había muerto por causa de una sífilis contraída («When his wife's frigidity drove him to other women, probably prostitutes among them, Bram's writing showed signs of guilt and sexual frustration»). Farson no aporta ninguna prueba concluyente y sin embargo ha servido a muchos otros autores para afirmar que incluso *Dracula* fue escrita bajo los efectos de esa enfermedad. No entraremos a especular sobre este asunto, y sin embargo esta posibilidad (o leyenda) no demostrada, nos lleva a plantear cómo y porqué se han relacionado las imágenes de vampirismo con las enfermedades y, en particular, las de transmisión sexual. Parece que en el contexto victoriano la prostitución y las enfermedades venéreas son complementarias al matrimonio y la maternidad. Si la prostituta es asociada a la mujer monstruosa no extraña que detrás de esta lectura de su vida aparezca la imagen del vampirismo como enfermedad sexual. Es muy probable que Stoker no pensara en los peligros de la enfermedad sexual cuando escribió la escena de Harker y las vampiras, pero quienes vinieron detrás si asociaron su literatura a estas enfermedades. Es entonces cuando debemos plantearnos cuestiones sobre el momento en que Farson publica su libro, cuando el contenido sexual de las películas es cada vez más evidente. ¿No participa acaso Farson del mismo proceso de «destape» destacando los aspectos sexuales de la biografía de Stoker? DANIEL FARSON, *The Man Who Was Dracula*, St. Martin's Press, Nueva York 1975, p. 234.

Harker en el castillo cuando las hijas de Drácula pretenden alimentarse de Harker y se alimentan del niño que les ofrece el conde¹¹⁹. [74, 76]. Y en segundo lugar cuando Lucy, ya transmutada, se dedica a atacar niños al anochecer en un parque¹²⁰. [78]

El cuerpo de la mujer se divide en dos imágenes a partir de roles planteados como irreconciliables, madre y amante, pero quizá complementarios¹²¹. La demonización de la amante o la prostituta es necesaria para la entronización de la novia y la esposa por oposición. Del mismo modo, en otro plano, Drácula se opone a Cristo en tomar y dar sangre. Las vampiras han sido representadas como la inversión perversa de la madre, pero incluso el propio Drácula asume ese papel cuando fuerza a beber sangre de su pecho abierto a Mina, convirtiéndose el mismo en una madre cruel en una escena que «guardaba un terrible parecido a la de un niño obligando a un gatito a meter el hocico en el plato de leche para que beba»¹²². [77, 79] En palabras del propio conde «carne de mi carne, sangre de mi sangre, familia de mi familia»¹²³ aludiendo directamente a las palabras de Adán tras la creación de la mujer en el Génesis, siendo Drácula aquí el que da la vida. Lucy, junto con las esposas o hijas de Drácula, Carmilla, Clarimonda o Geraldine, heredan el papel de Eva como inductoras del pecado, e incluso personifican el propio pecado a través de su parentesco formal con la serpiente. Las mujeres fatales son consumidoras crueles, capaces de chupar la sangre a un niño, así mismo son las primeras en caer en el pecado ofrecido por Drácula. Una caída que es necesaria para la apoteosis de la madre.

Veamos a continuación como esa polarización de los roles es planteada en tres tipos de representaciones diferentes. Por un lado en la novela *Dracula*

¹¹⁹ STOKER, óp. cit. p. 59.

¹²⁰ *Ibíd.* p. 237 y ss. JOAN COPJEC relaciona la aparición de la ficción del vampiro con la preocupación en torno a la vocación de amamantar y la ansiedad que rodea este fenómeno en el XVIII. Copjec recurre al psicoanálisis y en particular a Lacan. Véase extracto del artículo «Vampires, breast-feeding, and anxiety» en KEN GELDER (ed.) *The Horror Reader*, Routledge, Londres y Nueva York 2000, pp. 52-63.

¹²¹ «Prostitution is as inseparable from our present marriage customs as the shadow from the substance. They are two sides of the same shield...» dice MONA CAIRD en 1888. Citada en MARTIN TROPP, óp. cit. p. 150.

¹²² STOKER, óp. cit. p. 375.

¹²³ *Ibíd.* p. 383.

Capítulo 2

(1897), por otro en el cuadro *Love and Pain* (*Vampir* 1893-4) de Edward Munch, y por último en el filme de Hammer *Twins of Evil* (1971).

Polarización de los roles



74



75



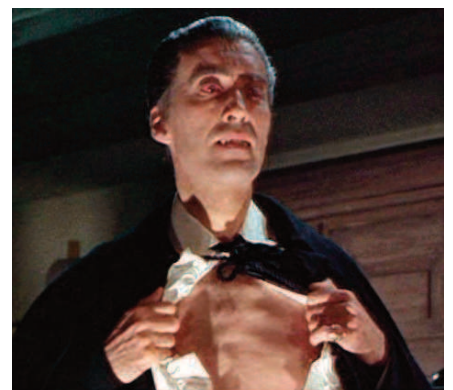
76



77



78



79

74. Bram Stoker's Dracula (1992), las vampiras reciben un niño del conde

75. Rafael, Madonna del Granduca (1506)

76 - 77. Bram stoker's Dracula (1992) Una de las vampiras bebe sangre de Harker y Mina bebe sangre del pecho de Dracula. / 78. Fotograma de Dracula (1958) La vampira se dispone a beber de una niña / 79. Dracula. Prince of Darkness (1965)

3.5.1 - LUCY VS. MINA

Bram Stoker planteaba en su ficción la posibilidad ideal de una reconciliación del «cerebro y el corazón». Una reconciliación que implicaba una escisión previa, pero no de órganos sino entre intelecto y sentimiento (*Sense and Sensibility*). En el caso más radical, como el de Otto Weininger, esta división aludía a una naturaleza intelectual (masculina) y otra sexual (femenina). Stoker demuestra, desde su ficción y desde sus escritos biográficos, que creía en un cierto tipo de personas dominaban unas características u otras, una idea de división que tomó del propio Henry Irving¹²⁴ y que proyectaba en sus propios personajes.

Mina, va a ser en la novela el personaje que más se acerca a esa reconciliación de cerebro y corazón. Varios críticos han relacionado a Mina con la *New Woman*, y de algún modo han presupuesto unas reivindicaciones feministas del autor en este personaje. Sin embargo, no podemos olvidar lo que destaca Sally J. Kline: todo lo que Mina aprende y hace, es con la única finalidad de satisfacer a su marido Harker, y en beneficio del sistema que este representa¹²⁵. En *Dracula* encontramos diversas alusiones a la *New Woman*, aunque en principio no podemos atribuir esta cualidad a ninguno de los personajes, ni tan siquiera a Mina. Lucy se va a convertir por su parte en el contrario de Mina, el estereotipo de amante primero y madre perversa después. Pero si Mina acapara el cerebro y el corazón, y Lucy es su opuesto, ¿qué le queda a Lucy?

Si algún personaje femenino de *Dracula* puede ser señalado como *New Woman* es, desde luego, en forma de vampira. Puesto que éstas no están sujetas

¹²⁴ Véase el apartado «Dual Consciousness» de BRAM STOKER en *Personal Reminiscences of Henry Irving*, Greenwood Press, Westport 1970 (1906) (vol. 2) p. 18 y ss. Stoker no dejó escrita ninguna autobiografía como tal, sin embargo se suele considerar que *Personal Reminiscences of Henry Irving*, la obra que escribió sobre el actor en 1906 tras la muerte del actor, es lo más cercano a una autobiografía. Su propia vida estuvo íntimamente ligada a la de este por muchos años y a menudo relata pensamientos y anécdotas de sus vivencias particulares.

¹²⁵ SALLY J. KLINE, *The Degeneration of Women. Bram Stoker's Dracula as allegorical Criticism of The Fin de Siècle*, 1992, p. 132 además de esto afirma «She is not a dependant housewife because no other roads are open to her; she is one by free choice, one who never stop preaching to other women about the glories and satisfaction of housework» *ibid.* p. 135.

a las convenciones sociales, y se presentan como seres activos frente a los personajes masculinos. Lucy, en su estado humano espera a que Arthur Holmwood, a quien ama, le haga una proposición de matrimonio. Sin embargo es ella quien lleva la iniciativa cuando es transformada en vampira¹²⁶. En una actitud de marcado carácter sexual pide a Arthur que acuda a sus brazos a besarla, ese es el cambio que se atribuía a la *New Woman*: independencia e iniciativa entre otras cualidades. Lo contradictorio de esto es que, a pesar de las desinhibiciones de las vampiras, siguen estando bajo el mando de Drácula que es otra figura masculina. Es interesante destacar que en el momento en que Stoker escribe *Dracula* la *New Woman* y la *femme fatale* comienzan a estar asociadas¹²⁷, dando así lugar a la *vamp*.

Mina es la mujer obediente y sumisa, aunque no por ello menos inteligente y equilibrada, pero no una *New Woman*. Finalmente sabemos, a través de las últimas páginas de *Dracula*, que completa las expectativas de la mujer victoriana al tener un hijo¹²⁸. En la novela, Lucy se verá transformada en vampiro, frente a Mina a quien el proceso no llega a afectar en sus esfuerzos en la lucha contra el monstruo y por su abnegada obediencia al patriarca cazavampiros. Frente a ella, Lucy representa el estereotipo de la vampira, una mujer de extrema belleza que arrastra a los hombres tras de sí, y que regresa de la tumba más bella aún, y liberada de las convenciones que la sujetaban a un comportamiento socialmente bien visto. A Lucy no le mueve formarse, no aprende mecanografía ni taquigrafía como Mina, sino su propio placer. Lucy no podrá cumplir las expectativas de la sociedad victoriana siendo madre, y se convertirá en la inversión absoluta de ese papel, dedicándose a chupar la sangre de los niños que asalta en el parque situado cerca de su mausoleo. Esta inversión del rol materno en Lucy, que en vez de amamantar al niño se nutre de él, representa perfectamente esa polarización de los personajes dentro de la ficción del vampiro como reflejo de las convenciones de la sociedad¹²⁹. Lucy, en

¹²⁶ STOKER, óp. cit. p. 284.

¹²⁷ S. KLINE, óp. cit. p. 87.

¹²⁸ STOKER, óp. cit. p. 503.

¹²⁹ En *Bram Stoker's Dracula* de Coppola además de insistir en las tendencias poligámicas de Lucy (algo que si insinuaba la novela) se juega con la homosexualidad de ésta, acentuando así su carácter liberado de

la novela, es una joven rica alegre y pretendida por tres jóvenes de distinto carácter y situación. Lucy será víctima de Drácula en vida y víctima de los cazavampiros como no-muerta, transformada en vampira.

Pero Lucy-texto es más que la joven descrita en la novela, igual que Drácula, se han acentuado ciertos rasgos concretos construyendo una Lucy mediática, podríamos decir, una Lucy basada en sus antecedentes y en sus proyecciones cinematográficas posteriores. A través de la sucesión de imágenes, repetidas con pequeñas variaciones, el estereotipo de vampira se va a convertir un subgénero en si mismo con sus propias reglas. Lucy es guapa y peligrosa, seductora y amenazante, es la representante de la *femme fatale* dentro del mundo textual Dracula y uno de sus principales exponentes. Reflejo de la misoginia, pero también del deseo hacia su imagen. Mujer construida para el placer visual de los consumidores, verdaderos vampiros mediáticos. De igual modo que sufre el sadismo de los cazavampiros, sadismo quizá exagerado precisamente por la proyección cinematográfica, aunque desde luego presente en la novela. Ese sadismo es compartido por el consumidor de esa ficción que contempla con deleite como es castigada la «voluptuosidad», la «frialidad», la «sonrisa lasciva», «la suciedad» de Lucy¹³⁰. Los cazavampiros reconocen el cuerpo de Lucy vampira: «llamo Lucy al ser que teníamos delante porque tenía su cuerpo (...) el amor que aun sentía por ella se convirtió en odio y repugnancia; de haberla tenido que matar allí mismo, lo habría hecho personalmente con todo mi gusto»¹³¹. Su cuerpo es el mismo, lo diferente está en su su actitud, que es la que causa asco y repugnancia en la banda. Su rostro es incluso comparado con el de Medusa¹³². Al día siguiente el grupo de cazavampiros vestido de riguroso luto acude al cementerio a ejecutar a Lucy como vampiro. Arthur, su prometido, es el encargado de atravesar a Lucy con la estaca, en una escena que ha sido leída

las convenciones victorianas. Esta licencia de Coppola, que en ningún caso encontramos en la novela, señala la intención del director en insistir en los aspectos sexuales del personaje de la vampira y estableciendo una conexión directa entre vampirismo y homosexualidad.

¹³⁰ STOKER, óp. cit. p. 284.

¹³¹ Ibid. p. 283.

¹³² «su ceño se arrugó en pliegues de carne que parecían las serpientes de Medusa, y su boca encantadora, manchada de sangre, se abrió de forma rectangular, como la de las máscaras griegas y japonesas de la pasión» ibíd. pp. 284-285.

como una violación en grupo bajo la dirección de Van Helsing, director de tan funesta orquesta¹³³. No podemos saber hasta que punto los primeros lectores contemplaban esta escena desde el mismo punto de vista, sin embargo si podemos ver que la representación posterior se ha basado en esa lectura de violencia sexual, como vemos por ejemplo en *Dracula. Prince of Darkness* (1965).
[80]

Lucy y Mina no son nada la una sin la otra, su papel se crea por oposición en un desdoblamiento que alude a la división moral entre el Bien y el Mal. A Mina le corresponde «el cerebro» y «el corazón» a Lucy, lasciva y cruel, le queda ser la *New Woman* como vampira.

¹³³ Esta lectura se hace más evidente en *Dracula. Prince of Darkness* como señala GREGORY A. WALLER: «this female vampire snarls and writhes as a group of monks try to hold her down on a table, with her arms spread as if for crucifixion (or for gang rape)» *The Living and the Undead*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago 1998, p. 125.

El sacrificio de Lucy



80

80. Secuencia de Dracula. Prince of Darkness (1965) evocando el sacrificio de Lucy como vampira pero por parte de monjes

3.5.2 - EDVARD MUNCH *VAMPIR* (1893-1894)

La imagen del cuadro de Edvard Munch *Vampir* (1893-1894), [81] también conocido anteriormente como *Love and Pain* (Amor y dolor), nos interesa porque además de plantear la relación conflictiva entre el papel de la vampira y el de la madre da pie a una lectura en doble sentido.

En el cuadro de Munch vemos a una mujer de cabellos rojos abrazando a un hombre encogido en su regazo. La mujer tiene hundida la cabeza en el cuello del hombre que a su vez tiene hundida la cabeza en el pecho de la mujer. Esta imagen se ha interpretado como la vampira que está succionando la sangre del hombre y se ha relacionado la imagen con otras del mismo artista en que se representa al hombre como víctima del poder seductor de la mujer, atrapado por su influencia, representada por sus cabellos que como tentáculos agarran al hombre; un hombre convertido en niño, o casi en feto a disposición de la mujer poderosa¹³⁴. [82,83] Es interesante que el hombre en estas imágenes se represente como un niño.

Aunque no sabemos si fue intencionado por parte del pintor, podemos interpretar la imagen del hombre hundido en el pecho de la mujer como si este estuviera siendo amamantado, como si fuera el hombre quien está succionando la sustancia vital del pecho de la mujer. Una imagen sobre la que Kracauer llamó la atención por repetirse a menudo en el contexto alemán del cine de entreguerras y que el autor relacionaba en su conocido ensayo con la voluntad de regresar al seno materno. Una lectura no excluye la otra, la imagen en general sirve para ilustrar tanto el gesto maternal de arropar y el niño de protegerse y chupar (leche-sangre), solo que en este caso para nada se trata de un niño, y como el gesto de la vampira de abrazar y chupar la sangre al hombre indefenso. ¿Quién es entonces el vampiro en el cuadro de Munch? Es cierto que la mujer con su brazo alrededor y su sombra negra a modo de aureola de influencia parece sustentar una situación de poder sobre el otro, en una actitud

¹³⁴ Ver el catálogo de la exposición *Edvard Munch. Vampir*, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall 2003-2004. Edición a cargo de C. SYLVIA WEBER, Adolf Würth 2003.

más sumisa. Por otro lado, el color blanquecino del rostro de individuo contrasta con el tono rosado de la mujer. Sin embargo precisamente estos últimos rasgos pueden ser leídos en clave inversa: el hombre es el espectro pálido y su cuerpo de traje oscuro se prolonga en la sombra del cuadro en oposición a la fisicidad del cuerpo de la mujer, de quien vemos la carne y el cuerpo del brazo. De nuevo encontramos el contraste entre el vampiro y la vampira en la que esta es caracterizada por la presencia de su cuerpo frente a la desaparición del cuerpo masculino en el traje oscuro incidiendo en la oposición que aquí señalamos.

Vampir. E. Munch



81



82



83

84

La calle. Esta actitud —que reaparece periódicamente en muchos filmes alemanes— trasluce el deseo de retornar al seno materno.



81. Vampir (1893-1894), Edvard Munch, Oleo sobre lienzo, Munch-museet, Oslo
 82. Cabeza de hombre en pelo de mujer (1896) E. Munch. Litografía. Munch-museet
 83. Madonna (1895), E. Munch. Litografía. Munch-museet
 84. Fotograma de La calle (K. Grune 1923) en Kracauer De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán (1947) en Paidós, Barcelona 1995 il. n. 22

3.5.3 - *TWINS OF EVIL* (1971): LA PARTICIÓN LITERAL

En el cine de Hammer veremos una producción muy interesante en este sentido de madre o mujer virtuosa opuesta a la vampira. *Twins of Evil* (1971) cuenta la historia de dos hermanas gemelas de actitudes totalmente opuestas. La buena, influida por su tío que es un puritano fanático y que se dedica a quemar a las jóvenes del pueblo acusadas de brujería (el actor Peter Cushing). [85-90] Y la mala, que se acerca al conde de Karstein, el vampiro que la transforma. Ambos *patriarcas*, puritano y vampiro, representan la lucha de sus ideales, entre los que se encuentran las gemelas como «campo de batalla». No son solo un conde y un hombre religioso, sino que sus personajes representan el conflicto de dos ideales o modos de entender la vida. El conde Karstein, que representaría los extremos del *carpe diem* y, al mismo tiempo, el intento de prolongar la vida material a cualquier precio. Enfrentado a Karstein, está el tío puritano de las gemelas, que es el guardián de las buenas costumbres, y que antepone la salvación moral y el cielo a la vida terrenal, llegando incluso a ejecutar a su propia sobrina (aunque podríamos incluso ver en su actitud un punto de goce sádico que es una crítica a la doble moral). Ambos el puritano y el vampiro quieren lograr lo mismo, la vida eterna, pero por medios opuestos. Las gemelas por su parte nos hablan en su división de la dificultad de elegir entre el vicio sin freno y la crueldad de Karstein por un lado, y la supuesta virtud a través de la absoluta represión, ejercida a través de la violencia de los puritanos que se dedican a quemar por todo el pueblo a las jovencitas sospechosas. Su desdoblamiento, su partición, representa gráficamente esa separación violenta entre ambos extremos, una separación que para nada está alejada de muchas realidades cotidianas no ya del siglo pasado, o el anterior, sino todavía de éste que comienza, al mismo tiempo la una es reflejo opuesto de la otra igual que el conde y el puritano lo son el uno del otro.

El conflicto en *Twins of Evil* se puede traducir al mismo tiempo en un combate generacional presente también en *Dracula* (1897) y en muchas de sus secuelas, como ya hemos señalado. Aunque este conflicto se hace más explícito

en las películas de Hammer y sus versiones del mundo victoriano, entre las que se encuentra *Twins of Evil*. Además del choque generacional en estas películas, encontramos el contraste entre campo y ciudad, sin embargo no vemos ni rastro del nuevo mundo industrial. Los y las protagonistas son jóvenes de gran belleza, por lo general ociosos o de profesiones liberales (igual que en la novela), y se verán enfrentados a la tiranía del vampiro. El vampiro no es la amenaza de un submundo sino la amenaza de alguien por encima, de una clase superior, de mayor edad; un padre, que amenaza con llevarse a las jóvenes convertidas en objeto, el rey de la manada. Al igual que en la novela de Stoker, las muchachas jóvenes son el objeto, el premio o trofeo por el que luchar. Las películas de Hammer no van a escatimar en planos recreándose en las promesas que sus cuerpos-objeto encierran, los mismos que el vampiro amenaza. Entiendo que uno de los objetivos de estas producciones es el de crear un filme erótico en el que el público observa el cuerpo de la vampira con absoluta impunidad y sin caer en la censura, puesto que se trata de un monstruo¹³⁵. La única monstruosidad de estas vampiras reside en los colmillos combinada con su actitud sexual marcadamente activa y amenazante para el varón. La misma excusa servirá para presentar diferentes escenas cargadas de sadismo, como en el caso de Lucy. Son las que identificamos con el castigo a dicha monstruosidad. Escenas que el público recibiría como brutales de no tener colmillos su víctima-objeto. Al ser un monstruo, su tortura está justificada, y en los rostros de los exterminadores se puede leer un gesto de placer, cuyo principal estereotipo lo encarna el actor Peter Cushing que representó este rol en muchas ocasiones.

Si hemos asociado el papel de la vampira con la mujer sexualizada, activa, e independiente, detrás de esta oposición entre madre y vampira se encuentra el prejuicio por el cual esta *nueva mujer* no es conciliable con la mujer madre, un prejuicio especialmente arraigado en el mundo victoriano, como ya hemos visto, pero que trasciende más allá en el siglo XX. Las nuevas teorías naturalistas no sirvieron para desterrar estos tabúes, sino que los prejuicios se

¹³⁵ Sobre la utilización del cuerpo femenino como reclamo visual y objeto de contemplación véase el apartado 2.1 - «La mirada masculina y el cuerpo de la vampira: placer visual y cine narrativo».

vieron reforzados enormemente por las interpretaciones superficiales de la evolución de las especies y por la pseudo ciencia que proclamaba el peligro de la degeneración de la especie en el nuevo mundo urbano, en el que la vampira asociada a la mujer de ciudad ocupa uno de los papeles del peligro¹³⁶.

En *Nosferatu* (1922) el rol de Lucy desaparecerá y la extrema polarización entre unas y otras mujeres se verá conciliada en el papel de Ellen, que integra a la maternal Mina y a la sexualizada Lucy. Si comentábamos a partir de *Twins of Evil* que las gemelas protagonistas representaban el desdoblamiento extremo de estos roles, Ellen representa el extremo contrario, la unión natural de ambas facetas: Ellen es una mujer que lucha por conciliar los extremos. En este caso Murnau nos señala que la división no está en ella, no se trata de dos mujeres como en *Twins of Evil*, sino que la dualidad es externa a ella. La mirada de Ellen construye esa dualidad en Hutter, desdoblado como *Nosferatu*. A pesar de esta temprana conciliación de los roles dispares por parte de Murnau, quien comprendió el conflicto que este desdoblamiento suponía, el cine no volverá a tomar esta ruta hasta fechas más recientes, quizá deberíamos señalar *Dracula* (1979) como la conciliación nuevamente. En ese espacio de tiempo, y aun hoy en día, seguimos encontrando ejemplos de como la ficción participa de esa oposición en que la monstruosidad de la vampira está asociada a la sexualidad.

¹³⁶ En una película como *Die Buchse der Pandora* (*La caja de Pandora* Georg Wilhelm Pabst 1929) se ve claramente esta oposición entre la mujer de campo y la mujer de ciudad independientemente del género de vampiros señalando una preocupación real independientemente de la forma que adquiere en la ficción.

Twins of Evil



85



86



87



88



89



90

85-90. Fotogramas de *Twins of Evil* (1971)

85-86. Los puritanos quemando aldeanas acusadas de brujería capitaneados por el tío de las gemelas

87. El conde Karstein a punto de convertir a una gemela junto a un anticristo

88. Las dos gemelas juntas

89. La buena / 90. La mala.

2.6 - VIOLENCIA SOBRE LA VAMPIRA

Es importante destacar el papel del sadismo ejercido desde la ficción sobre el monstruo. Las imágenes de las vampiras participan de la violencia sobre el cuerpo de la mujer transformada en monstruo (despersonalizada, objetualizada). La mirada se recrea en la imagen de un monstruo sexual y con el castigo violento de dicha criatura. Se presenta la amenaza para recrearse después en su sometimiento.

La vampira es sistemáticamente empalada y decapitada por los cazavampiros, la destrucción de su poder es una parte inseparable de su imagen, desde *La muerta enamorada* de Théophile Gautier a *Carmilla* (1872) pasando por *Dracula* (1897) y hasta *Bram Stoker's Dracula* (1996). Esta ejecución puede estar relacionada con esa pérdida de poder, pero la violencia sistemática sobre la vampira nos habla antes de ese sometimiento del monstruo que de su triunfo, ya que siempre termina destruida. La supuesta subversión de la mujer amenazante no es tal, ya que continuamente termina sometida de la forma más salvaje. Por más vampiras que surjan, siempre vendrá un cazavampiros más fuerte que las atravesará con una estaca (haciendo las delicias del psicoanálisis por su simbolismo fálico). Es cierto que en las ficciones del vampiro muchas veces encontramos personajes masculinos que son mordidos y caen bajo el influjo de la vampira, personajes que se presentan como débiles o cobardes, como malos ejemplos frente al héroe salvador que vence, bien por la fuerza o por la astucia, estableciéndose como el héroe¹³⁷. Nos encontramos aquí no solo con un estereotipo de las ficciones del vampiro sino con uno de los clichés más recalcitrantes y extendidos en nuestra cultura, basado en el sometimiento de la mujer monstruo.

Este sadismo sobre la vampira comenzará a ser objeto de reflexión a medida que nos acerquemos a la posmodernidad. *I am Legend* (1954) de Richard Matheson es quizá la primera obra de vampiros que comienza a cuestionar la

¹³⁷ Quizá de esto se burla un poco Theophile Gautier en su *muerta enamorada* ya que el ejecutor parece más un aguafiestas que un salvador, y la víctima, el cura Romualdo, parece más apenado que feliz de ser salvado de su debilidad.

violencia del cazavampiros, un claro precursor de la actitud relativista. Su protagonista Neville, *el último hombre sobre la tierra*, no tiene escrúpulos a la hora de ejecutar a los vampiros e incluso someter a la vampira a experimentos para conocer más sobre su enfermedad, experimentos que suponen una tortura física para los vampiros. Lo interesante es que Matheson plantea ya cuestiones fundamentales sobre la relatividad del monstruo y el Mal. Neville siendo el último ser humano sobre la Tierra pasa, de ser el superviviente, a ser una leyenda y el monstruo que los vampiros temen.

No conviene olvidar que la violencia en las películas de vampiros no se ejerce exclusivamente sobre la vampira, pero sí es cierto que las ficciones se recrean en ese sadismo cuando se trata del monstruo femenino, frente a la muerte épica del vampiro. Desde obras como la de Matheson se va a reflexionar mostrando a ese cazavampiros como un ser cruel o al menos ambiguo. La posmodernidad, tal y como aquí la entendemos, no es un periodo cronológico exacto, y tampoco una tendencia homogénea. Por eso junto a ésta nueva forma de ver al cazavampiros que surge en *I am Legend* y su violencia salvaje seguiremos viendo innumerables versiones de la vieja historia del Bien y el Mal.

El castigo

91



93



92



94-
95



91. *Dracula* (1958)

92. *La llamada del vampiro* (José María Elorrieta 1972)

93. *Dracula. Prince of Darkness* (1965)

94-95. *La vampira es empalada y después decapitada en The Vampire Lovers* (1970)

2.6 - HACIA UNA VAMPIRA POSMODERNA

A lo largo del capítulo hemos visto en la vampira dos cuestiones enfrentadas. La vampira representa un poder desestabilizador, pero a través de su monstruosidad. La violencia que se ejerce sobre ella, y la amenaza se convierte en una victoria del *status quo* frente a lo que termina siendo una falsa amenaza. El enfrentamiento planteado en término de vencedores y vencidos es pertinente, precisamente porque la imagen de la vampira está vinculada a una valoración dual de los roles de la mujer. Para elogiar y entronizar a la mujer virtuosa es preciso marginar a la monstruosa (moral y físicamente), teniendo en cuenta que ambas son categorías totalizadoras, ajenas por completo a la condición humana, esta división imaginaria alimenta de algún modo esa división en la sociedad.

Llegados a la segunda mitad del siglo XX encontramos junto a la repetición compulsiva de la vampira en términos de terror-sexo, una serie de personajes que desde la ficción del vampiro subvierten o intentan romper esas convenciones. Estas ficciones están vinculadas a numerosos cambios en la crítica y especialmente a ideas que de manera general se agrupan bajo el término «feminismo» o «feminismos» y bajo una nebulosa aún más general, pero abierta, como es la posmodernidad. En esas ficciones se reconsidera el rol de la vampira y se reinterpreta a partir de otros estereotipos que muestran una nueva actitud. De manera muy breve podemos enumerar algunos de esos cambios en varios modelos:

- 1- *Víctimas que eligen el vampirismo* como opción, entregarse al vampiro antes que a la sociedad normalizada que se presenta como alternativa. Estos personajes están por lo general vinculados a un «nuevo romanticismo» y en los que la supuesta víctima encuentra un escape en el vampiro con el que se paradójicamente se siente más viva. Es el estereotipo que se deriva de películas como *Dracula* (John Badham 1979) o en su parodia *Love at First Bite* (Robert Kaufman 1979). En ambas la

mujer liberada se entrega al peligro del vampiro renunciando a un novio controlador, celoso y violento.

2- *Vampiras como heroínas*. El ejemplo más claro de esto sería el comic y versión cinematográfica de *Vampirella* (Jim Wynorski 1996). A pesar de su poder como heroínas son proclives en caer en la representación como mujeres objeto.

3- *Mujeres cazavampiros*. En estos casos la mujer se convierte en Van Helsing y pasa de ejecutada a ejecutora. El ejemplo más notorio de esto es la película y serie *Buffy, the vampire slayer* (Joss Whedon 1997-2003), el personaje Anita Blake en las novelas de Laurell K. Hamilton, o Damali en las de L.A. Banks.

4- *Ausencia de la vampira* por completo. Esto ocurre por ejemplo en la novela de Poppie Z. Brite *Lost Souls* (1992) en la que las mujeres no pueden transformarse en vampiros quedando excluidas de su monstruosidad, aunque si puedan engendrarlos a costa de su vida, presentando el nacimiento como el acto extremo de vampirismo.

5- *Vampiras no sometidas* al poder de un vampiro varón como por ejemplo el personaje Myrian Blaylock protagonista de la novela de Whitley Strieber *The Hunger* (1981) y de la película homónima dirigida por Tony Scott en 1983.

Por otro lado hay que destacar el creciente número de escritoras que han desarrollado el vampiro en sus ficciones y el incipiente interés de la crítica por recuperar a las escritoras que han trabajado la ficción vampírica¹³⁸. En este sentido podemos destacar las antologías *Cuentos de vampiras* (Letra Celeste 2001)

¹³⁸ En este sentido podemos señalar el trabajo en ciernes de ANA GRINBERG (University of California) que destacaba el papel de las escritoras en su comunicación «Voicing women's presence and absence as vampire writers» leída en el 37º Congreso anual de Popular Culture Association en Boston el 6 de abril.

y *The Mammoth book of Vampire Stories by Women* (Carroll & Graf 2001) que, puede que cayendo en una cierta paradoja, están editadas por Roberto Cueto y Stephen Jones respectivamente.

El vampiro: máscara y variaciones

Capítulo 3

3.0 - EL VAMPIRO: MÁSCARA Y VARIACIONES

El modelo Lugosi

La imagen de Drácula encarnada por el actor Bela Lugosi, con su mirada fija, su traje de noche y la capa negra, descendiendo unas escaleras y dando la bienvenida al viajero componen lo esencial del estereotipo más extendido del vampiro, la imagen más conocida. Transilvania y el castillo que lo albergan, así como sus esposas vampiro, aspectos tratados atrás, son elementos importantes dentro de esa imagen. Pero junto a ese castillo, Transilvania y la vampira, en el centro del estereotipo del vampiro, hay una máscara muy determinada que las sobrepasa a todas en difusión. Esa imagen del vampiro es a la que nos vamos a referir como el modelo Lugosi (para diferenciarlo dentro de la confusión textual Drácula). El modelo Lugosi es la imagen más difundida de Drácula en su sentido amplio. [1-6] Se trata de una imagen que se ha convertido en icono contemporáneo; tan extendido como la imagen de Mickey Mouse, Marilyn Monroe o Santa Claus¹, no es de extrañar por lo tanto que Andy Warhol lo representara como un icono pop mas, e incluso produjera una película basándose en el mismo². [1] Imágenes esenciales del imaginario mediático, que no del inconsciente. Esa imagen concreta y definida, una máscara apolínea formada básicamente por los colmillos, la capa y un rostro fijo, es identificable como vampiro por cualquier sujeto vinculado a los medios de comunicación modernos. Creo que esta difusión global ha contribuido en buena parte a la idea de un vampiro universal.

Es cierto que cada persona y cada lugar pueden tener una idea, haber tomado contacto con diferentes ficciones, y no coincidir punto por punto en una definición del vampiro; la imagen de cada uno se ha constituido a partir de contextos variables. Sin embargo «todo el mundo» parece tener claro qué es un

¹ Precisamente JAN PERKOWSKI establece esta comparación entre Santa Claus y Drácula en *The Darkling. A Treatise on Slavic Vampirism*, Slavica Publishers Inc., Ohio 1989, pp. 12-17.

² *Blood for Dracula* (1974) dirigida por Paul Morrissey es también conocida como *Andy Warhol's Dracula*.

vampiro, y todos están en lo cierto, aunque finalmente las coincidencias se dan en ciertos aspectos. Precisamente a través de esos elementos comunes se constituye el modelo Lugosi. Un individuo arreglado con una capa negra, engominado el pelo y afilados colmillos, es una criatura que será inmediatamente identificada en el carnaval mediático como vampiro, Drácula o conde Drácula.

Esta máscara particular está íntimamente asociada a Drácula, ya que su máxima difusión se debe a las versiones de la novela de Stoker en el siglo XX, especialmente, pero no únicamente, a la versión cinematográfica *Dracula* (1931) de Tod Browning, versión que reproducía la imagen creada por el éxito teatral que la precedió en Broadway, de la que se adaptó el guión, enlazando así con la tradición teatral. Este éxito mediático iniciado en el teatro y el cine, más tarde a partir de su difusión desde otros medios (T.V., cómic, productos de consumo, etc.) se consolidó mundialmente como la imagen de vampiro estereotipada que hemos descrito, como una marca, un logotipo.

La cuestión que nos ocupa ahora es cómo la idea de vampiro, que comenzó a generarse a partir del caso de Arnold Paul, evolucionó hasta la máscara que señalamos como modelo Lugosi. Un repaso a ese proceso permitirá al mismo tiempo comprender de qué manera esa imagen está estrechamente ligada a su tiempo, también a través de su iconografía.

El inicio de este proceso de constitución iconográfica comienza en el arte dramático decimonónico, en las versiones teatrales de *The Vampire* de Polidori, versiones a cuyos libretos debemos las primeras representaciones gráficas conservadas del vampiro, pero también debe bastante a la ciencia moderna (la difusión del conocimiento del murciélago vampiro), y a otra serie de imágenes derivadas de estereotipos del mal, lo sobrenatural, o quizá mucho más determinante la imagen desarrollada por los magos modernos en sus espectáculos decimonónicos en traje de noche, con los que el vampiro tiene mucho en común.

Del vampiro en el siglo XVIII no hay representaciones gráficas, aunque sea objeto de numerosas disertaciones. Seguramente porque su aspecto humano

no requería esas explicaciones gráficas con que se suelen ilustrar las descripciones de monstruos desde antiguo. El momento en que comienza a formarse la imagen es la primera mitad del siglo XIX, y tampoco entonces son muy frecuentes las ilustraciones, probablemente por el mismo motivo. Si embargo ya encontramos reproducciones gráficas en los libretos de las representaciones teatrales. La asociación con el murciélago vampiro, cuyo conocimiento como tal se extiende a partir de la segunda mitad de siglo, será determinante en la formación de la imagen y ocupa un lugar importante en la síntesis literaria de Bram Stoker, donde hayamos ya en potencia los elementos esenciales del modelo Lugosi. Intentaremos a continuación delimitar esa máscara, tal como era descrita en la novela y como se interpretó y popularizó en el siglo XX, e intentaremos seguir el desarrollo de uno de los aspectos más determinantes, y descuidados, de la imagen del vampiro constante a lo largo de este proceso, el uso político de la imagen, cuyos primeros ejemplos escritos aparecen en 1732 y se repiten en diversos contextos hasta nuestros días.

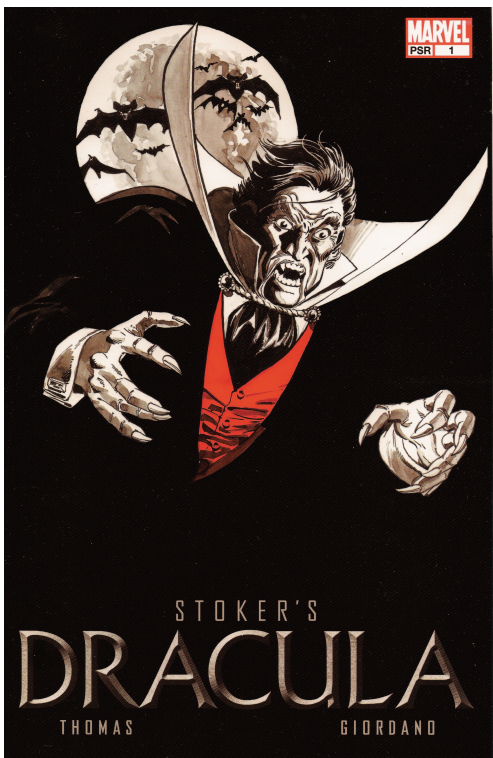
El modelo Lugosi



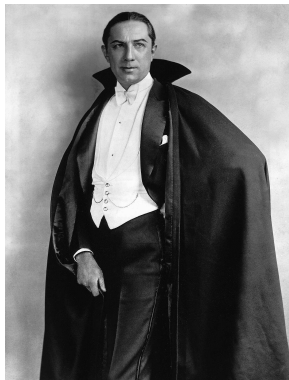
1



2



5



3



4



6

1. Andy Warhol, Dracula (Myth series) 1981. Acrílico y tinta de serigrafía sobre tela.
2. Sello conmemorativo del servicio postal de EEUU (1997)
3. Bela Lugosi como Drácula. Fotografía durante el espectáculo Dracula en Broadway (1927 aprox.) / 4. Caricatura extraída de Internet (Google images: www.foro.monitos.cl) 05.08
5. Portada del comic Stoker's Dracula de Thomas Giordano en una reedición de 2004 (1974)
6. Carlos Villariás en Dracula (1931) de George Melford, versión en español

3.1 - LA IMAGEN

3.1.1- EL VAMPIRO EN EL TEATRO DEL XIX

«Please allow me to introduce myself

I'm a man of wealth and taste

(...)

Please to meet you

Hope you guess my name»

Sympathy for the Devil, Rolling Stones, 1968

El principal medio difusor y creador de la imagen del vampiro en el siglo XIX fue el teatro, gracias en parte al proceso de democratización por el que pasó en este siglo³. Hasta la llegada del cine, y más tarde la televisión, el teatro fue uno de los medios que más contribuyó a la generalización de los estereotipos desde la publicación de *The Vampyre* (1819). Al éxito rotundo del relato de Polidori siguieron las adaptaciones en Francia, Reino Unido y Alemania. Desde entonces será habitual que la publicación de una historia de vampiros de pie a la versión teatral. De este modo se traducía el relato escrito al lenguaje dramático, más directo e impactante y más asequible para el público. Parte del éxito del vampiro reside precisamente en la capacidad del espectador de reconocer las historias de vampiros, del suspense que, como ya hemos señalado en la introducción, no reside tanto en la sorpresa como en el temor ante lo que se sabe que va a suceder, las expectativas. Quienes asistían a la representación teatral de una historia de vampiros lo hacían con unos conocimientos previos, imprescindibles para entender el argumento, igual que hoy en día al ver una película sobre el tema. Si estas representaciones se

³ Por supuesto la prensa y la novela también contribuyeron enormemente a la difusión del vampiro pero aquí me refiero a una difusión puramente visual. Algunas novelas, como *Varney the Vampyre* si incluían ilustraciones, pero esta novela por entregas no debió ser tan difundida como las adaptaciones del relato de Polidori que se representaron en toda Europa. En cuanto a la democratización del teatro IGNACIO RAMOS GAY en la introducción de su tesis *La Dramaturgia de Oscar Wilde, Ejemplo paradigmático de la influencia y recepción del teatro francés en Gran Bretaña (1880-1895)* dice: «La vulgarización –o democratización, desde la abolición de los teatros oficiales ingleses- del teatro, su conversión en una industria, hace que el público, anteriormente reducido, se convierta en un factor esencial en la configuración de la puesta en escena, superando a los parámetros de literariedad, y convirtiéndose en la radiografía social de la época...», Servicio de Publicaciones Universidad de Valencia, Valencia 2004, p. 20.

hubieran llevado a cabo antes de la difusión escrita del caso Paul o el relato de Polidori, el público habría necesitado una explicación sobre algunas de las características esenciales del monstruo. El estereotipo del vampiro se ha conformado así como una imagen asociada a un escueto, pero necesario argumento, transmitido por el estereotipo y vinculado a lo visual desde el siglo XIX.

La importancia de los estereotipos, fundamentales en el teatro y el cine, se obvia a menudo en los estudios sobre el vampiro en favor de los arquetipos. Es decir, estos se centran en la idea de un modelo original y primario como fuente, frente a la idea de un modelo aceptado y constituido con el tiempo y a través de los medios de comunicación, como planteamos aquí. Mario Praz en el estudio sobre el romanticismo *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1933)⁴, de forma pionera se aproximaba a este movimiento artístico desde diversas imágenes agrupadas en estereotipos. En el capítulo «La metamorfosis de Satanás» Praz describía la evolución desde «la horripilante máscara medieval» y la representación de Lucifer en Milton llegando al vampiro descrito en Polidori, pasando por algunos de los conocidos malvados de las novelas góticas de Lewis, Radcliffe o Walpole. Estableciendo así una genealogía de malignos de la que nos interesa destacar varios puntos por su relación con la posterior evolución de la imagen del vampiro.

No es nuestra intención remontarnos a un maligno original. Es necesario ser cuidadosos a la hora de emparentar a Satán con el vampiro, pero también sería un error ignorar siglos de imaginaria del Mal encarnada a menudo en personajes humanoides, y por lo general vestidos de negro, en cuya repetición si puede haber algo de arquetípico. Mario Praz llama la atención sobre la admiración que han ido acaparando estos personajes, una admiración sin la cual no se entendería el éxito posterior del vampiro, y por la que esos personajes emparentados directamente con el Mal despiertan cada vez más el interés del público. Esa admiración del público llega incluso a un cierto punto

⁴ M. PRAZ, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona 1999 (1933).

de comprensión de ese personaje maligno en la línea del tema musical de los Rolling Stones «Sympathy for the devil» que hemos citado como introducción, o en las descripciones de Anne Rice en sus *Crónicas vampíricas* sobre las más íntimas sensaciones del vampiro humanizado. A pesar de que ciertos rasgos de simpatía por el diablo se pueden encontrar con anterioridad al vampiro, no se puede negar que este fenómeno adquiere mayor presencia desde el XVIII y de manera relevante en el vampiro en el XX.

Paradójicamente el vampiro representa un proceso de deshumanización apreciable en el desarrollo de la novela gótica. De los antagonistas de las primeras novelas góticas, malvados y egoístas pero humanos, pasamos a otro tipo de personajes sobrenaturales. Un buen ejemplo de esto es «esa especie de judío errante cruzado de vampiro byroniano»⁵ que es *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Maturin. Melmoth es un personaje inmortal maldito, al que acompañamos a lo largo de toda la novela en su desgracia, compartiendo la tortura de ser eterno. Melmoth es un antecedente lejano de los vampiros de Anne Rice. Otro ejemplo más temprano sería *Braut von Korinth* (1797) de Goethe, balada en la que compadecemos a la novia muerta antes de celebrar su noche de bodas y resucitada como vampira para poder completar sus deseos. Bastantes años más tarde podríamos añadir otra obra poética como *Los cantos de Maldoror* (1868), y ya desde los años ochenta del siglo XX, con la llegada del nuevo romanticismo, innumerables versiones de Dráculas romantizados, que alcanzan su apogeo en la versión de Coppola *Bram Stoker's Dracula* (1992) en la que el vampiro es un personaje torturado por un «amor inmortal».

Parte de esa admiración por el personaje maligno está estrechamente emparentada con la autorepresentación de Byron como héroe perverso, de ahí que Praz utilice la expresión de «vampiro byroniano» con la que podemos calificar a ese vampiro atractivo y peligroso al mismo tiempo estrechamente vinculado al mito del Don Juan, y cuya trascripción al mundo visual contemporáneo equivaldría al modelo Lugosi. Byron como personaje maldito contamina a Lord Ruthven así como este devuelve su monstruosidad al escritor.

⁵ Así es como lo etiqueta PRAZ, *ibíd* p. 164.

En ese momento arte y vida se funden en una misma imagen. No es extraño por lo tanto que Praz atribuya parte de la responsabilidad de la moda de los vampiros al propio Byron y que Polidori decidiera representar a este como un ser atractivo, pero tremendamente peligroso, sobre todo para la juventud fácil de impresionar por la vida novelesca⁶.

El relato de William Polidori *The Vampyre*, uno de los primeros relatos de vampiros en publicarse en Gran Bretaña, pronto fue adaptado al teatro⁷. La primera versión corrió a cargo de Charles Nodier (1780-1844)⁸ y fue estrenada en París en 1820 con el título *Le Vampire, melodrama en trois actes*. Esta versión actuó como transmisora de la imagen y dio el pistoletazo de salida a nuevas representaciones teatrales, esta vez en las Islas Británicas pero también en otros países, como por ejemplo Alemania⁹. Al mismo tiempo se adaptaron versiones en diferentes géneros, desde melodramas, comedias e incluso varias óperas¹⁰. A partir de esta primera adaptación de Charles Nodier surgieron variaciones partiendo de su trama, transformando la historia y llevando al vampiro a diferentes localizaciones. Lord Ruthven, el nombre del vampiro protagonista, se convirtió así en el nombre más conocido del vampiro en la primera mitad del siglo XIX gracias al teatro y a la falsa atribución. Puede que detrás del éxito de estas versiones teatrales hubiera también un interés por contemplar al propio Byron en su monstruosidad. De cualquier manera las constantes variaciones sobre la obra sirvieron para consolidar un nombre al que se fueron asociando

⁶ La amenaza del vampiro está constantemente asociada no solo al vampiro como personaje novelesco sino a la propia lectura de novelas o a la visión romantizada de la vida. El ejemplo lo encontramos no solo en *The Vampyre* de Polidori como vimos en «la geografía del vampiro» sino también en otros relatos (*The Mysterious Stranger*, de autor anónimo publicada en 1860) e incluso varias películas como *Dracula* (1931) en la que la primera víctima del vampiro es encandilada por los versos melancólicos del conde. En la importancia y la experiencia casi sexual que proporciona el «libro de los vampiros» a Ellen Hutter en *Nosferatu* (1922) de Murnau o en *Dracula* (1979) también en la primera víctima «romantica».

⁷ El argumento de este relato es descrito en el apartado 1.2- «El viaje de Lord Ruthven, vampirismo y Grand Tour».

⁸ Escritor y dramaturgo francés autor de una revisión del relato de W. Polidori primero y después de la primera versión teatral. Interesado en sus obras por el mundo de la fantasía y la pesadilla.

⁹ En la British Library se conserva una adaptación de L. RITTER, *Der vampyr, oder Die Todten-Braut, romantische Schauspiel in drei Acten*, Braunschweig, Meyer, 1822. Véase [12,13].

¹⁰ IBARLUCÍA y CASTELLÓ-JOUBERT (eds.), óp. cit. p. 60.

variantes de la historia original, pero también una imagen. No olvidemos que el teatro era representado y es así como se visualizó al vampiro por primera vez.

La primera versión representada en Gran Bretaña pertenece a James Robinson Planché (1796-1880)¹¹ y fue titulada *The Vampire or the Bride of the Isles*. Estrenada en Londres en 1820 se basaba en la versión francesa, antes que en el relato de Polidori¹². La adaptación de obras francesas era una práctica común en el teatro popular de principios del siglo en Gran Bretaña, y el caso de esta obra no es una excepción¹³. Es necesario incidir en que las versiones teatrales del vampiro de Polidori debieron ser tanto o más conocidas que el propio relato original. Lord Ruthven sufrió un importante crecimiento textual que anuncia, ya en la primera mitad del XIX, lo que va a suceder en el siglo XX con Drácula. Ruthven fue el vampiro más nombrado y utilizado en las historias del vampiro y el relato de Polidori funcionó en el XIX de una manera parecida a como lo hará *Dracula* de Stoker en el siglo XX.

Algunos de los cambios que se llevaron a cabo en las versiones teatrales con respecto al relato original permiten sacar ciertas conclusiones sobre los mecanismos de transformación y simplificación de las tramas originales, un sistema que debemos también tener en cuenta en la creación y consolidación del modelo Lugosi. Vemos así como se llevaron a cabo cambios con objeto de satisfacer al público. Por ejemplo, la resolución del relato original de Polidori era favorable al vampiro, que escapaba impunemente habiendo matado a la hermana del protagonista. Frente a este final fatalista, otras versiones como las de Planché y los que le sucedieron, arreglaron este desenlace para que al final fracasara Lord Ruthven, buscando el regocijo del público que no habría

¹¹ JAMES ROBINSON PLANCHÉ (1796-1880) fue un dramaturgo británico y autor de más de una centena de obras y adaptaciones. Por lo general obras de consumo cuyo objetivo fundamental era el de divertir al público: «If the public are amused, they come – if they are not, they stay away...» cita de Planché en IGNACIO RAMOS óp. cit. p. 327 recogido en: BANCROFT, MARIE EFFIE, LADY; BANCROFT, Sir Squire. *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years*. Thomas Nelson and Sons, Londres 1911, vol. I. pp. 244-247. Datos biográficos ver *Oxford Dictionary of National Biography*. Que a su vez remite a una autobiografía del propio Planché a la que también se refiere Ramos: *The recollections and reflections of J.R. Planché*, Tinsley Brothers, Londres 1872, 2 vols.

¹² A. SILVER y J. URSINI *The Vampire Film*, Barnes & Co., New Jersey 1975, p. 49.

¹³ «Si el teatro francés siempre se mantuvo en contacto con Gran Bretaña, 1800 inicia una época de adaptación sistemática de piezas que provocará todo tipo de reacciones entre la crítica» IGNACIO RAMOS, óp. cit. p. 67.

tolerado otra cosa. En otros casos los cambios vendrían propiciados por las circunstancias materiales de las compañías teatrales. En la obra de Planché la acción se trasladó a Escocia, lugar que supuestamente no tenía nada que ver con los vampiros en la época, debido a que la compañía contaba con decorados y vestuario de una función anterior ambientada en aquellas tierras. Se adaptó el argumento con el fin de aprovechar los decorados y desde entonces algunos asociaron la tradición del vampiro con aquellas tierras. En este caso la transformación respondía a motivos más prácticos que comerciales, pero esta situación circunstancial también debió condicionar la recepción del vampiro a muchos espectadores.

El vampiro de Polidori no fue el único en ser adaptado al drama, otros como el relato *No despertéis a los muertos* (1800 ó 1823), recientemente atribuido a Ernst Raupach,¹⁴ se transformó en *The Vampire Bride: or The Tenant of The Tomb* (1840?)¹⁵ de George Bink. También se adaptó el interminable folletín *Varney the Vampire. Or the Feast of Blood* (1845), de James Malcom Rymer o Thomas Pecket Prest¹⁶.

¿Cómo era un vampiro del siglo XIX? Para hacernos una idea del aspecto y características de aquellos vampiros no contamos con demasiados recursos gráficos, especialmente escasos en la primera mitad. La inclusión de ilustraciones en esos libretos, grabados elaborados a partir de dibujos tomados del natural en el escenario, nos permite ver sin embargo como eran representados esos vampiros y qué tienen en común aquellos vampiros decimonónicos con las imágenes del siglo XX y el estereotipo actual. Entiendo que hasta ahora nadie se ha ocupado de trabajar sobre estas imágenes; aunque si se han publicado algunas ilustraciones otras permanecen inéditas, y por eso considero que dar un repaso a algunas de éstas nos puede ayudar en la

¹⁴ En diversas antologías el relato es atribuido a Tieck pero en la antología *Vampiria* de IBARLUCÍA y CASTELLÓ-JOUBERT (eds.) se justifica en una introducción al relato la nueva atribución más tardía (antes se fechaba en 1800) a este autor, óp. cit. p. 105-106.

¹⁵ El catálogo de la British Library fecha esta obra en 1840 con un interrogante. El libreto solo especifica que se trata de una adaptación de un relato de Tieck, pero no aclara que se trata de «No despertéis a los muertos».

¹⁶ La autoría del folletín se atribuye también a James Malcom Rymer e incluso a varios autores, sobre esta polémica ver por ejemplo JAMES B. TWITCHELL, óp. cit. p. 123.

elaboración de un panorama de la imagen del vampiro en el XIX en uno de los medios responsables de buena parte de su difusión. A partir del material que conservamos podemos extraer una serie de relaciones y conclusiones importantes. Algunas de las escenas que vemos en grabados de aquella época se van a repetir más de cien años después en las versiones cinematográficas, a veces de forma literal, dando muestra de continuidad en ciertos aspectos. Estos estereotipos provienen en parte de la novela gótica, pero al mismo tiempo, algunos corresponden a temas muy repetidos en la historia del arte (el motivo del rapto, por ejemplo, y que en si mismo proporcionaría material suficiente para un amplio estudio). En los libretos, además de los grabados mencionados, se conservan algunas de las instrucciones sobre la puesta en escena, que también son de utilidad a la hora de intentar recrear la formación de aquella imagen.

Para la imagen del vampiro estas ilustraciones tienen un gran valor, debido precisamente a que es el momento en que se constituyen las primeras representaciones del monstruo. De estas imágenes veremos dos de las adaptaciones del relato de Polidori; una, de la representación de la obra de Planché *The Vampire or the Bride of the Isles* en 1820, otra basada en esta y titulada *The Vampire: A Drama in three acts* de B. y W. T. Montcrieff. A continuación, trataremos una ilustración del mismo tipo pero que parte de un relato diferente, me refiero a la incluida en el libreto de *The Vampire Bride: or The Tenant of the Tomb* de George Blink.

A) *THE VAMPIRE, OR THE BRIDE OF THE ISLES*

El grabado que tratamos a continuación precede a la obra de J.R. Planché en un libreto publicado en 1820¹⁷. [7] El libreto corresponde a la segunda edición de la obra, lo que permite presuponer un éxito importante al agotarse las existencias de la primera. Esta segunda edición, en un formato más pequeño, era probablemente más asequible, a pesar de que incluye este grabado con una de las escenas¹⁸. El hecho de que la obra fuera adaptada tan pronto, ya que la versión francesa original es del mismo año, sugiere un interés especial por parte del público, en consonancia con la repercusión que ya había tenido el propio relato de Polidori. Este interés lo corroboran también los diferentes melodramas y comedias que siguieron a la misma a modo de secuelas, fechados prácticamente todos al principio de la década de los veinte del XIX.

G. W. Bonner es quien realizó el grabado a partir de un dibujo tomado en el propio teatro por Mr. R. Cruishank. Así, al menos, lo especifica en la portadilla [«Embellished with fine Engraving, By Mr. Bonner, from a Drawing taken in the Theatre, by Mr. R. Cruishank»], además de estar firmado en la base de la ilustración.

La imagen corresponde a la última escena de la obra, en la que el vampiro Ruthven ve frustrada la ocasión de contraer matrimonio con Lady Margaret, y poder prolongar así su vida al beber la sangre de una virgen con la que debe casarse antes de que salga el sol. El cuadro está compuesto por cuatro personajes y un decorado de fondo. De los cuatro personajes uno de ellos es femenino y los otros tres masculinos. A partir de la obra y por el pie de la imagen («Act II. Scene 4.») podemos identificar de izquierda a derecha a los personajes, que son Lady Margaret (a punto de desposarse con el vampiro y salvada en el último instante), Ronald (el padre de Margaret), Robert (el

¹⁷ JAMES ROBINSON PLANCHÉ, *The Vampire; or, the Bride of the Isles: A Romantic Melo-Drama, In two acts*, Cumberland, Londres 1820. Recogido en un volumen conservado en la British Library con otras obras del XIX del mismo formato, también precedidas de grabados.

¹⁸ La primera edición es anterior pero del mismo año, fechada en 9 de Agosto de 1820, de un formato un poco mayor y sin ilustraciones, conservada en un volumen independiente y también consultada en la British Library.

personaje que detiene el ataque de Lord Ruthven), y por último el vampiro Ruthven. Los personajes y el argumento varían con respecto al texto de Polidori que había inspirado la obra. De hecho el vampiro, el único personaje que conserva el nombre del relato, ve frustrada su conquista en el último momento, al contrario que en el original, y será destruido ya que necesitaba casarse para sobrevivir. En este aspecto peculiar como es la importancia de que el vampiro no solo tenga que chupar la sangre, sino también casarse, vemos una de las constantes preocupaciones de la sociedad burguesa del XIX, el matrimonio como eje fundamental de la vida de una dama, al que el vampiro, pero también otros monstruos, no es ajeno.

Con respecto a la imagen del vampiro «las instrucciones» que ofrece el libreto dicen lo siguiente:

· Para la primera parte «*THE VAMPIRE (RUTHVEN): Silver breast-plate studded with steel buttons – plaid kelt- cloak- flesh arms and leggings- sandals –gray cloak, to form the attitude as he ascends from the tomb*».

· Y para la segunda: «*RUTHVEN: Silver breast plate, studded with steel buttons –plaid kelt – philibeg- flesh arms and leggings- sandals – Scotch hat and feathers- sword and dagger.*»¹⁹

El fragmento al que corresponde la ilustración es el que sigue (II Acto, Cuarta escena):

«[Ruthven draws his poniard, and hushes on Roland – Lady Margaret shrieks; when Robert Throws himself between Ruthven and Ronald, and wrenches the dagger from his grasp

Lady M. Hold! Hold! – I am thine; the moon has set.

Rut. And I am lost!

¹⁹ PLANCHÉ, óp. cit. en «Costume».

[A terrific peal of thunder is heard – Unda and Ariel appear – a thunder-bolt strikes Ruthven, who immediately vanishes through the ground – general picture»²⁰

En esta representación el vampiro, que es la figura que nos ocupa, se diferencia de los demás por la vestimenta. Contradiendo su naturaleza terrorífica no tiene un aspecto monstruoso, sino que se representa como un individuo más, así era también Arnold Paul. Aunque es cierto que a lo largo de la obra se hace alusión a cierto aspecto siniestro que los personajes no terminan de identificar, a veces condicionados por sueños premonitorios o las extrañas circunstancias de sus reapariciones²¹. Son sus ropas lo que parece diferenciar al vampiro en la imagen, en el grabado tienen un tono más claro y son más llamativas. También destaca por su barba y bigote, frente al bigote de los otros dos. Pero sigue siendo humano como el resto y en esto no se ven diferencias.

Junto a la apariencia del vampiro destaca la composición del escenario que vemos reproducida con precisión. En el fondo del grabado podemos apreciar un decorado que representa el interior de una arquitectura gótica. Está dominado por una amplia ventana cobijada bajo un arco apuntado y una vidriera. La ventana está flanqueada por dos esculturas bajo templete del mismo estilo. Este fondo arquitectónico relaciona directamente con el vampiro el auge del *revival* gótico, y la novela originada con Walpole desde la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata de una relación entre el vampiro y el mundo gótico que hoy ya damos por sentada, pero es necesario llamar la atención sobre esto en un momento en que es algo novedoso. La imagen nos muestra como la

²⁰ Ibíd, p. 42. Llama la atención la escena de la destrucción del vampiro que aquí se representa porque se va a repetir de manera casi literal en el filme *Scars of Dracula* (1970); cuando tras un forcejeo entre uno de los protagonistas, el vampiro levanta una barra de metal para golpearle, entonces un rayo cae sobre el conde y se desintegra. Tanto en la obra como en el filme se sugiere la interacción de fuerzas de la naturaleza (representadas por Unda y Ariel en la obra) y asociadas en sentido contrario a la resurrección sobrenatural de Lord Ruthven.

²¹ Margaret describe así a Ruthven en un sueño premonitorio que tiene al comienzo de la obra: «To my surprise the countenance was that of a young and handsome man, but it was pale and wo-worn. His eyes, fix'd upon mine with the most touching expression, seemed to implore pity. (...) Then, oh horror! the features of the espectre grew frightfully distorted; its whole form assumed the most terrific appearance; and it shunk into the tomb from which it had issued, with a shriek that froze me» ibíd.

arquitectura neogótica encontró también su respuesta junto al vampiro y en la escenografía decimonónica, donde probablemente se pudo desarrollar con libertad gracias a las posibilidades especulativas de la escenografía. Quizá imágenes como esta nos llamen la atención sobre el papel que pudo jugar el decorado teatral en la difusión del estilo gótico entre el público, y sobre la estrecha asociación con el monstruo. Es cierto que no era necesario acudir al teatro para contemplar la arquitectura gótica o neogótica, ya que esta podía rodear el entorno cotidiano, pero sí es importante considerar el papel que pudo tener a la hora de llamar la atención sobre esta. Las escenografías están transformando así la percepción de un espacio arquitectónico real, del mismo modo que ya lo había hecho la novela gótica, y en este caso estableciendo un nexo indisoluble en el imaginario entre vampiro y arquitectura gótica.

La continuación de este nexo la podemos observar cien años después a través de la puesta en escena de *Dracula* (1924) de H. Deane y John Balderston, que seguirá utilizando la arquitectura gótica como escenario del horror. [8] Y más adelante, ya en la década de los setenta del siglo XX la puesta en escena de *Dracula* (1979) realizada por Edward Gorey también para Broadway reutiliza estos mismos elementos. [10] Por no hablar de todas las adaptaciones cinematográficas en las que se utilizan localizaciones del mismo estilo. [11] El vampiro está estrechamente unido a la *invención* y popularización de la arquitectura gótica, como ya hemos señalado al comienzo de este trabajo, pero además es necesario destacar que el vampiro en sus primeras representaciones visuales apareció en ese entorno²². [9]

A partir de estos primeros datos podemos deducir varias cosas. La imagen nos proporciona una idea de la imagen del «vampiro de Planché» o «el vampiro byroniano», como lo denomina Praz. Esta imagen es el comienzo del estereotipo visual del vampiro. Una de las conclusiones fundamentales que sacamos, y en la que insistimos, es que el vampiro no era representado como un monstruo en apariencia. El vampiro es un personaje de rasgos humanos, igual

²² Aunque la arquitectura gótica existía bastante antes de que los vampiros hicieran su entrada en escena, es en este momento cuando se empieza a valorar, clasificar y de algún modo también a inventarla al definirse positivamente como arquitectura gótica.

que el resto, y puede llegar incluso a ser atractivo, como vemos también en el libreto de la versión en alemán de la obra de Planché, [12-13] pero no lo es, sin embargo, en la que veremos a continuación.

A pesar de sus rasgos humanos, el vampiro es diferente con respecto a los otros personajes en la escena. Por la barba y la vestimenta más llamativa, aspectos que quizá sería necesario reinterpretar desde la moda local. El vampiro, aun cuando tenga aspecto humano, siempre será diferenciado por una serie de rasgos variables, no necesariamente visuales, que muchas veces se repiten. Como el acento extranjero que denota su procedencia; esto lo vemos descrito en *The Mysterious Stranger* (1860) y en *Dracula* (1897), pero también por despertar una cierta inquietud cuya causa no se termina de identificar, sensación de estar ante algo siniestro. Aquí lo vemos en el sueño premonitorio de Lady Margaret, pero también presente en otros trabajos como *Varney the Vampire* por ejemplo.

Junto a su frecuente acento extranjero, en lo que el vampiro de Hammer es una excepción significativa, o ese escalofrío, cuya procedencia solo el espectador sabe inmediatamente de donde procede, la vestimenta va a ser el punto clave. Aquí y en *Dracula* (Tod Browning, 1931) pero también en posteriores adaptaciones como en *Blacula* (William Crain, 1972) donde contrasta enormemente la capa y el traje del vampiro con la moda *funky* de los años setenta, el vampiro destaca por sus ropajes a menudo desfasados. [19] En la serie de televisión *Buffy the vampire slayer* (Joss Whedon, 1997-2003) la protagonista es capaz de diferenciar un vampiro en una discoteca abarrotada gracias precisamente a su ropa pasada de moda: «solo alguien que ha vivido bajo tierra durante diez años pensaría que eso puede estar de moda»²³. [20,21] Del mismo modo veremos al conde Drácula en las representaciones de los años veinte caracterizado por un vestuario peculiar, la capa y el traje de noche antiguo, y también representado por un personaje de aspecto humano aunque pasado de moda. [18] Entiendo que esto se debe, al menos en parte, a las

²³ *Buffy the vampire slayer*, Capítulo 1 «The Harvest» primera temporada (Joss Whedon 1997-1998).

exigencias del medio, puesto que para poder interactuar con el resto de personajes el vampiro tiene que ser uno más entre ellos y no un monstruo de aspecto animal (como sería por ejemplo el vampiro Nosferatu en el cine) puesto que la interacción y el diálogo con los personajes no tendría sentido ya que deberían estar aterrorizados ante el monstruo.

Ya en esta representación el vampiro contaba con la capa que se consolidará como estereotipo en el XX. Es cierto que la capa que aquí se utiliza es gris, sin embargo existen una importante conexión entre esta capa gris y la capa negra que popularizará el modelo Lugosi y es su función teatral. Las instrucciones de escena dicen: «gray cloak, to form the attitude as he ascends from the tomb». Me pregunto si con esta acotación («form the attitude») se refiere al uso de la capa para formar una pose, algo parecido a las imágenes de Bela Lugosi y Frank Langella en los escenarios, [14,15] en las que la capa juega un papel importante. O si por el contrario, la capa era parte del efecto de aparición, o desaparición entre el humo que se podría estar representando en un programa de mano de la fecha. [17] Efecto facilitado por una trampilla debajo del escenario conocido desde entonces por el nombre de «the vampire trap». Este mecanismo permitía a un actor aparecer o desaparecer del escenario de manera instantánea, como por «arte de magia». La denominación «vampire trap» surgió precisamente a partir de esta obra de Planché y fue uno de los efectos especiales por los que fue conocida²⁴.

Destaca así por medio de la capa y el uso de la trampilla de aparición y desaparición («The vampire trap») la estrecha relación entre la representación del vampiro y el prestidigitador moderno. No es en absoluto casual que la imagen extendida a través del modelo Lugosi responda a este estereotipo del mago de escenario, ya que ambos, el vampiro y la magia de escenario, se configuran de forma paralela en el siglo XIX. Rober-Houdin es considerado el primer mago moderno, por su estética elegante y su magia de escenario. Esta

²⁴ «The play was most remembered, however, for the trap door through which the vampire, Lord Ruthven (played by Tomas Potter Cooke, 1786-1864), could disappear. It became known in the theatre as «the vampire trap» GORDON MELTON, *The Vampire Book*, Visible Ink Press, EEUU 1999, p. 525.

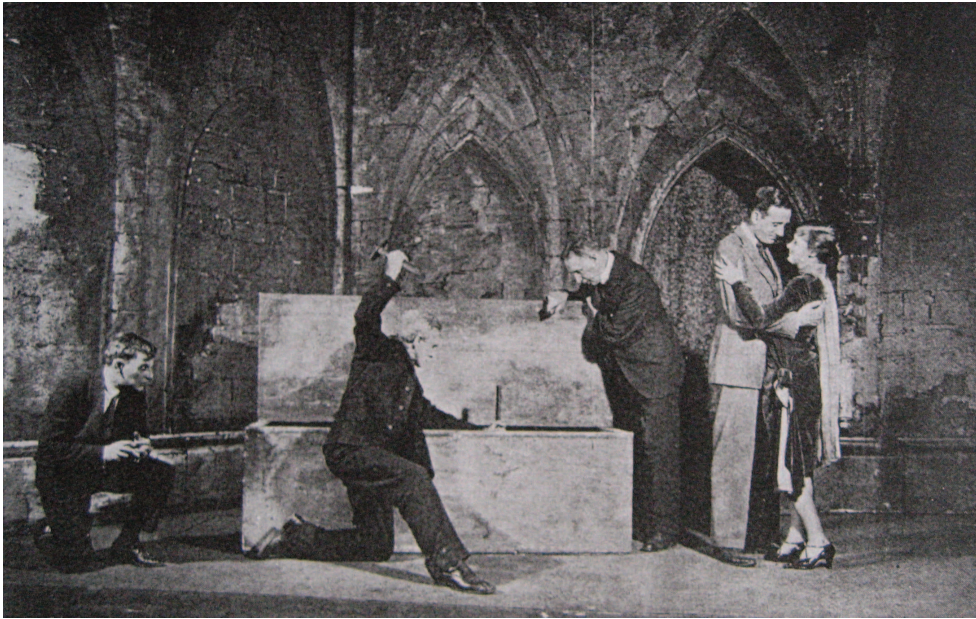
relación se perpetúa en el siglo XX a través del modelo Lugosi. Así algunas de las imágenes más conocidas del vampiro deben mucho a la imagen del mago y también a sus trucos, más tarde substituidos por los efectos cinematográficos. El vampiro, al igual que la magia, tiene enormes deudas con el arte dramático, de hecho los espectáculos de magia requieren un importantísimo número de recursos dramáticos. Esta relación entre la imagen del vampiro y el estereotipo del mago que aquí se establece a través de un truco mecánico pone de manifiesto una asociación iconográfica fundamental en el desarrollo de la imagen del vampiro, y que al mismo tiempo sugiere toda una conexión de hilos de significado basados en lo sobrenatural, el poder de la mente y la dominación, elegancia y misterio, y en general todo el aura que rodea a los magos modernos. Así vemos entre los ejemplos aquí aportados a «Alexander. The man who knows» o al Profesor Alba «Dominador de la voluntad» o «el hombre que juega con la muerte» entre otras representaciones teñidas por la iconografía del Mal. Vampiro y mago se benefician así recíprocamente de sus historias e imaginario proyectando el uno sobre el otro ideas de misterio, poder y Mal. [22-27]

The Vampire, or the Bride of the Isles (1820)



7. Grabado de G. W. Bonner a partir de un dibujo de R. Cruikshank en el libreto de *The Vampire, or the Bride of the Isles* (1820). British Library

El escenario gótico



9

8

10



11



8. Imagen de la puesta en escena del tercer acto de *Dracula* (1927) de Hamilton Deane y John L. Balderston en Broadway
9. Detalle de la ilustración *The Vampire, or the Bride of the Isles* (Ver ilustración 7 de este capítulo)
10. Ilustración de Edward Gorey del decorado de *Dracula* (1979)
11. *Dracula* (1931)

12



13

Der Vampyr
oder
die Todten-Brant,
romantisches Schauspiel in drei Acten;
in Verbindung eines Vorspiels:
Der Traum in der Fingalshöhle;
nach einer
Erzählung des Lord Byron.

Deutsch bearbeitet von E. Ritter.

Mit einem Kupfer.

Braunschweig,
bei G. G. Meyer.
1822.

13. Ilustración y portadilla del libreto de Die Todten Brant (1822) la versión alemana de The Vampire, or the Bride of the Isles (1820) atribuyendo el relato original a Lord Byron, British Library

La pose y la capa



14



15



16



17

14. Bela Lugosi como el conde Mora en *The Mark of the Vampire* (1935)

15. Frank Langella como el conde en *Dracula* (1979)

16. Raymond Huntley en la primera versión teatral autorizada de *Dracula* (1924) de Hamilton Deane

17. Programa de mano de *The Vampyre* (1820?) recogido en el libro de Christopher Frayling *Vampyres*, óp. cit. Entre p. 214-215

Vampiro y moda



18



19



19b



20



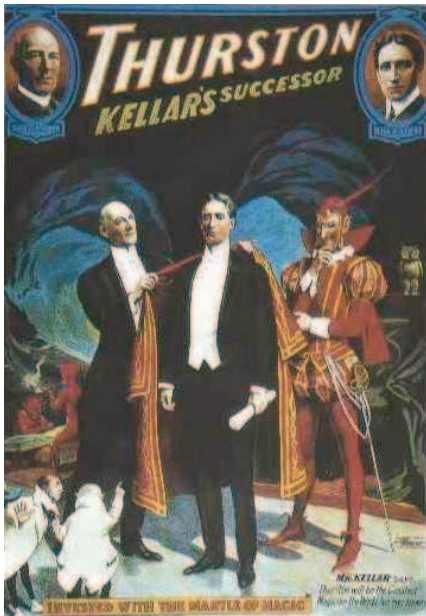
21

18. Dracula (1931)

19-19b. Blacula (1972) El traje con capa de Blacula contrasta con la moda funky del momento

20. "La cosecha" capítulo 1 de la primera temporada de Buffy the Vampire Slayer (1997)

Vampiros y magos



22



23



24



25



26



27



22-27. Carteles Magos con estética relacionada con el vampiro: Thurston, Alexander, Benevol, Kellar (y detalle) y Profesor Alba. Primera mitad siglo XX

B) THE VAMPIRE

La siguiente ilustración de la que nos ocupamos corresponde al libreto de la obra *The Vampire* (1820-28?) de W. T. Moncrieff (pseudónimo de William Thomas Thomas, 1794-1857)²⁵. [28] La obra está basada en la adaptación de J.R. Planché, que lo es a su vez del relato de Polidori, y es un claro testimonio del crecimiento textual del vampiro byroniano.

En la imagen observamos a un individuo, el vampiro Ruthven, llevándose en los brazos por la fuerza a una mujer. La mujer se resiste y gesticula como pidiendo ayuda. El telón de fondo es un castillo medieval, un árbol y un paisaje que podemos interpretar como un paisaje de mar y una isla al fondo. Seguramente aludiendo a *The Bride of the Isles* de Planché en la que se inspiraba. Al pie de la ilustración encontramos el título «The Vampire» que en letra gótica delata su filiación literaria. Bajo este la frase que pronuncia el vampiro en esta escena «Ha! Some one coming! – I must seize mi prize!». La frase podría estar tomando como referencia una del libreto de Planché en la última escena: «Nay, then thus I seal thy lips, and seize my bride»²⁶ donde el deslizamiento de *bride* (esposa) a *prize* (trofeo, premio) sería bastante significativo.

El vampiro es de nuevo interpretado como un ser humano en su constitución. Sin embargo aquí se ve claramente una intención de presentarlo como un personaje feo, alejándose así de una de las características más frecuentes del vampiro como es su atractivo y elegancia. Su ropa compuesta por falda escocesa, el gorro, y la capa delatan también su parentesco con la obra de Planché. No hay por lo tanto a primera vista, grandes cambios en su iconografía y nos habla de la repetición de un modelo particular. En cuanto a la arquitectura tampoco observamos notables diferencias, vemos al fondo el castillo medieval aludiendo de nuevo al legado gótico.

²⁵ W. T. MONCRIEFF, *The Vampire, a drama in three acts*, Richardson, Londres (1828?)

²⁶ PLANCHÉ, óp. cit. p. 39.

Por otro lado nos interesa como se representa en la escena un tema constantemente repetido, no solo en el vampiro, sino en general en el imaginario monstruoso y el imaginario colectivo en general, nos referimos al rapto. Se trata de un estereotipo del que participan gran cantidad de monstruos y que tiene numerosos antecedentes, no solo en el arte sino en toda la cultura, desde el cuento a la mitología clásica. [29-34] Siglos antes de la aparición del vampiro la mitología clásica está plagada de raptos. Desde el rapto de Europa, el rapto de las Sabinas, el rapto de Ganímedes, Dejanira, Proserpina y un largo etc. En el lado opuesto cronológicamente, el cine del siglo xx ha visto gran cantidad de raptos monstruosos; Frankenstein, King Kong, y por supuesto Drácula (por ejemplo en *Dracula Prince of Darkness*, 1966). En un punto intermedio estos raptos también ocuparon un lugar importante temáticamente en la novela gótica, en *The Monk* o *The Mysteries of Udolfo*, a través de la cual llega al vampiro.

El rapto ha estado marcado por el carácter sexual innegable, a veces explícito, otras insinuado. A menudo se han vinculado las imágenes de lo monstruoso con la codificación visual de la amenaza sexual, en el estereotipo del rapto esta interpretación gana fuerza. Exceptuando algún caso, el rapto participa de la concepción pasiva de la mujer, concebida como un objeto, como un «prize», como dice Ruthven en la ilustración, que se puede robar como cualquier otra pertenencia. El protagonista (o cazavampiros) lucha por conservar y mantener alejado al personaje femenino del peligro, y en el combate que libran el premio (la mujer) mantiene una actitud totalmente pasiva, mientras el héroe salvador y el vampiro luchan.

Así a través de estas dos ilustraciones que acabamos de ver, y comparándolas con los otros raptos podemos afirmar que la mujer como víctima-objeto de valor y actitud pasiva aparecen de manera continua desde la aparición del vampiro hasta nuestros días en muy variados contextos. Es cierto que en las últimas décadas las ficciones del vampiro han cambiado estos roles en varias producciones, si bien en otras muchas se ha mantenido esa misma relación.

Otro punto importante a destacar es la similitud de estrategias, de esta escena del rapto y la concepción de la mujer como pertenencia amenazada, con la propaganda política para causar terror, así vemos numerosas imágenes del rapto en dicha propaganda. Nos encontramos ante la utilización de un mismo imaginario, pero hay que destacar una diferencia, y es que la propaganda política no apela al terror-arte (es decir a un terror que no tiene lugar) y sí al terror a secas, indicando que esos peligros de la ficción, esos monstruos, son en realidad el enemigo y la amenaza inminente.

The Vampire

28



The Vampire.

Ruth. Ha! some one coming!—I must seize my prize!

Act 2. Scene 2.

El rapto



29



30



31

32



33



34



29. Portada del comic The Tomb of Dracula
30. Cartel de Creature from the Black Lagoon (1954)
31. Cartel de The Bride of the Monster (1955)
32. El rapto de las Sabinas de Giambologna, 1582 Florencia
33. "El comunismo destruye a la familia" cartel anónimo 1933
34. Ilustracion del libreto The Vampire (1820)

C) *THE VAMPIRE BRIDE*

Aunque el tópico de la vampira ya se ha tratado en un capítulo anterior, la ilustración siguiente, también procedente de un libreto, sirve como un interesante punto de comparación. Corresponde a la representación de la obra teatral *The Vampire Bride: or the tenant of the Tomb* de George Blink²⁷, un «drama romántico» en dos actos adaptación del relato *No despertéis a los muertos* (1823, también traducido como *Deja a los muertos en paz*), cuya autoría ha sido tradicionalmente atribuida a Johann Ludwig Tieck y más recientemente a Ernst Raupach (1784-1852)²⁸. [35]

El esquema básico de la historia original era el siguiente. Brunhilda, que es la novia de juventud de Walter, muere dejando a este apenado. Walter rehace su vida casándose con Swahilda y teniendo dos hijos, pero la melancolía por la pérdida de Brunhilda no le permite disfrutar de la vida, y frecuenta la tumba de Brunhilda anhelando su regreso. Un hechicero, tras prevenirle repetidamente de lo peligroso que es su deseo, trae de vuelta a la novia muerta. Su regreso supone la felicidad inmediata de Walter, que abandona a su esposa y se casa con Brunhilda, pero la vampira invade de muerte todo lo que rodea a Walter, pues para mantener su vida de no-muerta necesita sangre fresca. Tras matar también a los hijos de su anterior matrimonio, Brunhilda se dispone a terminar con Walter, y solo entonces él despierta a la pesadilla. Walter suplica al hechicero que deshaga el entuerto, y se lo concede. Entonces Walter intenta volver con Swalhilda, a la que ahora recuerda con nostalgia, pero ella no es capaz de perdonar la muerte de sus hijos. Por último, Walter en su soledad, conoce a una extraña encantadora que le invita a rehacer su vida, olvidando las desgracias. Se casa también con ella, y en la noche de bodas, ésta se transforma en una serpiente gigante que lo tritura, mientras se escucha una voz que alecciona: «¡Deja a los muertos en paz!».

²⁷ El autor del grabado a partir un dibujo en el propio teatro figura en la portada del libreto como «Mr. Jones». GEORGE BLINK, *The Vampire Bride or the Tenant of the Tomb*, Ducombe, Londres 1840 (?).

²⁸ Véase IBARLUCÍA y CASTELLÓ-JOUBERT (eds.) óp. cit. p. 105.

En este grabado observamos a Brunhilda regresando de la muerte y haciendo su aparición entre unas ruinas. A izquierda y derecha aparecen Walter y el hechicero (caracterizado por la túnica y el bastón) que trae de regreso a la muerta. En el suelo vemos fuego, una calavera y un libro con una serie de signos mágicos. Al fondo un rayo, indicativo de tormenta, y una luna llena en lo alto. La luna llena era, desde el relato de Polidori, el elemento del que el vampiro obtenía parte de su fuerza para regresar, y es posible que aquí también se este haciendo referencia a esto. Los árboles que flanquean la tumba (parecen palmeras) están formando parte de la construcción de un escenario exótico²⁹. A este efecto contribuyen las ruinas arquitectónicas, marcadas por los remates curvados que podrían recordar una arquitectura egipcia en ruinas. La túnica del hechicero que parece más bien una chilaba, también contribuye a este exotismo (aunque en la descripción del vestuario solo especifica lo siguiente: «Sorcerer-Red shirt, trimmed with black cloth, richly spangled – black stockings – spangled red sandals»³⁰).

La ilustración llama la atención sobre ese estereotipo persistente que es la novia vampiro, presente a lo largo del siglo XIX y del XX. Este tópico iniciado en 1797 con la balada de Goethe *Die Braut von Korinth*, en que la muerta regresa para unirse con su prometido. Este grabado, al igual que el anterior referido a *The Bride of the isles*, y otro ejemplo como es *The Phantom Bride* nos hablan de la constante repetición del tópico de la novia, [36] ya sea fantasma o vampiro y en general la preocupación por los peligros que rodean el enlace. La pervivencia de estos tópicos en el cine actual continúa en *Corpse Bride* (2005) Tim Burton, [37] un autor a menudo relacionado con la estética gótica como vemos en esta novia que regresa de la tumba³¹.

Otro de los aspectos a destacar de esta ilustración en *The Vampire Bride* es la construcción de un escenario exótico, que en este caso no hace alusión a la arquitectura gótica o neogótica sino a la egipcia. Pone así de manifiesto la

²⁹ El exotismo es una parte importante de la creación de la imagen del vampiro como ya hemos tratado en relación a la geografía del vampiro.

³⁰ BLINK, óp. cit. en «Dramatis Personae».

³¹ Sobre el tópico de la muerta que regresa recomiendo el segundo capítulo «Las que regresan» incluido en *Spectra*, de PILAR PEDRAZA, óp. cit. pp. 75-126.

importancia de los historicismos y el modo en que estos invadieron la escenografía decimonónica además de la moda constructiva. El teatro permitía llenar de vida aquellos escenarios del pasado donde se proyectaban las fantasías y preocupaciones (matrimoniales en este caso) del presente.

La presencia de rayos, del fuego y de la novia apareciendo sobre las ruinas destacan el interés por los efectos escenográficos (efectos especiales diríamos hoy) como medio para impresionar al público. El rayo y la tormenta, la luna llena y la noche cerrada, formaban parte de ese vocabulario gótico dominado por lo sublime, e imágenes como estas nos muestran el modo en que se intentaba reproducir esos efectos sublimes en el teatro para aderezar las historias de terror-arte. Las posibilidades que brindan estos efectos especiales irán condicionando el vampiro y su iconografía. El cine, por ejemplo, gracias a sus posibilidades técnicas incorporará el proceso de desintegración y composición de los cuerpos ante los ojos del público así como la transformación en murciélago o cenizas, el envejecimiento repentino o el sonido de los truenos en las salas de cine actuales.

The Vampire Bride



35



36



37

35. Ilustración de The Vampire Bride or the Tenant of the Tomb (1840?), British Library
 36. Ilustración de The Phantom Bride or the Castilian Bandit (1830?) British Library
 37. Cartel promocional de La novia Cadáver (Corpse Bride 2005)

3.1.2 - EL MURCIÉLAGO VAMPIRO

Otro de los aspectos fundamentales de la iconografía del vampiro, desde la segunda mitad del siglo XIX, es la apariencia como murciélago vampiro. El fenómeno está estrechamente relacionado con la difusión del descubrimiento e identificación como especie concreta del mamífero volador que se alimenta de sangre. Aunque en las primeras representaciones teatrales el vampiro se escenificaba como un personaje de apariencia humana, como acabamos de ver y siguiendo las historias que había difundido la prensa del XVIII; a lo largo del XIX su apariencia se irá relacionando cada vez más con la del murciélago, a medida que este se populariza. Sería un error pensar que el murciélago dio nombre al monstruo, como ya se ha señalado por parte de muchos autores, pero también sería un gran error negar la evidente influencia de la apariencia del mamífero volador en la estética del monstruo, e ignorar la tradición del murciélago como imagen asociada a la noche, y su iconografía particular antes del vampiro.

Los primeros en mencionar un murciélago chupasangre debieron ser los descubridores del llamado Nuevo Mundo³². De algún modo su hallazgo quedó en el olvido, o mezclado en el caos de criaturas recién descubiertas, hasta que los estudios y viajes de naturalistas, coincidiendo con el rumor de los vampiros en el XVIII, pusieran de manifiesto la estrecha relación entre la alimentación del murciélago y el monstruo de reciente aparición. El término vampiro sirvió así para bautizar a una especie de murciélago descubierta en América mucho tiempo antes, cuya dieta de sangre le señalaba como pariente. Según fuentes anglosajonas, fue Charles Darwin quien primero identificó la especie concreta en 1838³³. Precisamente quien llamaría más tarde la atención en *El origen de las especies* (1859) sobre la evolución y el parentesco del hombre y el mono será quien contribuya a consolidar la relación entre el monstruo humanoide y el

³² GÓMEZ ALONSO aporta en su tesis doctoral una referencia de Fernández de Oviedo al respecto fechada en 1526, óp. cit. pp. 5-6.

³³ MARCUS WARD LYON, «The Vampire Bat» en *Science*, New Series, Vol. 73, No. 1883, enero 1931, pp.124-125. Marcus Ward cita el testimonio de Darwin en «Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of H.M.S. *Beagle* Round the World», p. 22, 1838.

murciélago. Darwin lo vio en acción por primera vez mientras chupaba la sangre de un caballo durante su viaje alrededor del mundo:

Los vampiros ocasionan a menudo grandes molestias mordiendo a los caballos en la cruz. La herida, de ordinario, no es tan temible por la pérdida de sangre como por la inflamación que el roce de la silla produce después. En Inglaterra se han puesto en duda estos hechos con todas sus circunstancias, por lo que me creí afortunado por haber presenciado que uno, el *Desmodus d'Orbigny*, fue cazado en el lomo de un caballo.³⁴

A pesar del conocimiento del murciélago chupasangre ya en 1732, cuando comienza a crearse el rumor de los vampiros, no es hasta la mitad del XIX cuando la relación entre el mamífero y el monstruo se populariza entre el gran público y comienzan las representaciones visuales a partir del animal. El aspecto de dicha criatura permitió reelaborar la imagen de un ser monstruoso al que ahora se descubría o redescubría un parentesco en la naturaleza. Esto ocurre en consonancia con el creciente desarrollo de las ciencias naturales y la explicación de sus fenómenos más sorprendentes, pero sobre todo en la línea del darwinismo social, que se planteaba la similitud entre las leyes que rigen la naturaleza y la sociedad. Si existe una correspondencia entre ese reino animal y la sociedad ¿acaso no debe existir una correspondencia entre especies? ¿no hay un rey-león en la selva como hay vampiros en la sociedad?

La relación entre el murciélago y el vampiro era bastante clara en cuanto a la dieta pero ¿cómo se puede integrar esto en una representación o en una sociedad? Esta pregunta (el cómo) que planteaba una confusión a la hora de la representación, será respondida desde la ficción y las imágenes. En cuanto a la pregunta ¿quiénes? trataremos de responderla en el apartado «Los vampiros políticos», donde repasaremos algunos de los usos más comunes del monstruo en la sociedad aunque adelantamos una selección de imágenes de la relación con el murciélago vampiro. [45-49] Veamos ahora como se solucionó

³⁴ CHARLES R. DARWIN, *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Espasa, Madrid 2003 (1839), p. 48.

iconográficamente este vínculo entre el mamífero y el monstruo de ficción, ya que planteaba una confusión a la hora de la representación.

Las soluciones iconográficas más comunes han sido dos. En primer lugar encontramos la representación de un ser híbrido entre murciélago y humano. Se crea, por medio del mestizaje entre el animal y el humano, una criatura monstruosa que se ajusta a las expectativas de un hombre-murciélago. Esta solución abarca algo cuyo parecido va desde el personaje de cómic Batman, hasta el *Nosferatu* de Murnau. [38-44] La solución ya está presente en diversos casos desde la segunda mitad del XIX. Por ejemplo coincidiendo en la fecha con la publicación de la novela de Bram Stoker existe una coreografía infantil de H.E. Turner, *The Dance of the Vampires* (1897)³⁵, en la que los bailarines van vestidos como una especie de murciélagos con orejas de ratón, unos de negro y otros de rojo, pero con los huesos humanos marcados, eso sí haciendo gestos como de sigilo y con las manos en el movimiento de agarrar, que recuerda una de las poses que popularizó Bela Lugosi más tarde³⁶. [38,40] Otro ejemplo de estas hibridaciones en el escenario lo encontramos en la partitura de la ópera de Heinrich August Marchner (1795-1861) *Der Vampyr* (1830). En la portada en un medallón encontramos un rostro que recuerda al monstruo del lago y vemos también un pequeño dibujo de un personaje con los brazos extendidos y alas³⁷. [42,43] Más tarde, ya en 1915, seguimos viendo este tipo de representación en la serie de Louis Feuillade *Les Vampires* (1915)³⁸. [41] Esta solución iconográfica será muy común en la sátira política e ilustración gráfica, representando desde políticos personalizados como Bismark o el primer ministro japonés durante la Segunda Guerra Mundial, hasta naciones enteras. [45-49]

³⁵ TURNER, H.E.: *The Dance of the Vampires*, J. Curwen & Sons, Londres 1897, British Library. Véase anexo 6.5.

³⁶ Una copia del original se encuentra en la colección de partituras en The British Library en Londres. La representación duraba, según las instrucciones, ocho minutos y era llevada a cabo por dieciséis muchachos vestidos de rojo la mitad y de negro la otra mitad. La música estaba compuesta por H. Longhurst y G. G. Lewis.

³⁷ La primera edición de esta ópera conservada en The British Library está fechada en 1830 con un interrogante. La reedición de la que presentamos estos dibujos esquemáticos es de 1925.

³⁸ Véase especialmente el capítulo 2 de dicha serie en el que se lleva a cabo un espectáculo teatral con baile de vampiros por parte de la supuesta amante del protagonista. Así mismo la banda de criminales «los vampiros» viste completamente de negro de forma parecida.

La otra solución más común, y que no rompía directamente con la representación anterior de vampiros elegantes instaurada por Lord Ruthven, es la que planteaba Bram Stoker en *Dracula*; el vampiro (ser humano revivido) se transforma en murciélago a voluntad, unificando así a ambos aspectos por separado, pero en la misma criatura transformable. El vampiro ni es solo un muerto viviente ni un murciélago chupasangre, sino las dos cosas, y puede transformarse a voluntad según las reglas que establece la ficción. La difícil identificación a primera vista, cuando no está transformado en murciélago, convierten al monstruo en un gran peligro por la dificultad de reconocerlo. Lo interesante de esta criatura es que permitía interactuar a los personajes con normalidad. El problema era la técnica necesaria para la transformación, que en la novela se resuelve con palabras, pero que en el escenario se solucionaría por medio de trampillas de desaparición y murciélagos de tela manejados con hilos. El creciente éxito de la novela de *Dracula* dará pie a la elaboración de las versiones teatrales en la segunda década del siglo XX, dentro de este contexto y partiendo de las imágenes del XIX se configurará a partir de esta versión la imagen que hoy en día asociamos con el vampiro, la máscara que todos reconocemos. Drácula como un tipo de rostro pálido y pelo engominado, vestido de *smoking* y con una capa de cuellos altos, que desplegada emula también las alas del murciélago. [44] En dicha versión se utilizaba también ese efecto de desaparición decimonónico descrito antes, pero combinado con el murciélago que sobrevolaba la sala³⁹. Ésta será la imagen que pasará a representar desde entonces al vampiro, el éxito de esa versión y su salto al cine en 1931 de manos de la productora Universal, así como su difusión televisiva, convertirán la estampa en un icono mundial. Todo esto lo facilitan las técnicas cinematográficas y los llamados efectos especiales, que irán mejorando progresivamente, llegando a mostrar una transformación orgánica completa

³⁹ La descripción precisa del murciélago de tela utilizado se encuentra en las notas de producción al final del libreto así como las instrucciones precisas para el uso de la trampilla de desaparición y la utilización de la capa. Ver Hamilton DEANE Y JOHN L. BALDERSTON, *Dracula*, Samuel French, Nueva York 1960 (1927). La descripción del murciélago en p. 89-90 y la de la trampilla p. 98 y ss.

ante el espectador de forma creíble y sin desapariciones ni humo de por medio, como vemos ya por ejemplo en *Son of Dracula* (1943 Robert Siodmak). [50]

La conciliación del vampiro en el hombre murciélago transformable, será así la más común a lo largo del siglo XX, ya que eludía diversos problemas en el funcionamiento interno de las ficciones. En particular con lo que respecta a la interacción de los personajes, ¿cómo podría acaso pasearse un tipo con alas de murciélago o cara de rata por Picadilly en pleno día? El planteamiento de Stoker había solucionado esta disyuntiva, en la que se ve la influencia de los mitos del hombre lobo (criatura en la que también se transforma el conde)⁴⁰. Conciliar estos extremos en una narrativa requiere la aceptación de un cierto elemento sobrenatural, pero al mismo tiempo permite el desarrollo de la historia dentro de un marco contemporáneo en el que el lector estaba inmerso. Si durante todo el siglo XIX, y de una manera especial en torno al fin de siglo, habían proliferado las representaciones como vampiros entre unos y otros grupos, *Dracula* siguiendo esa estela, señala desde la ficción fantástica la presencia real de un monstruo entre los ciudadanos, y cuya amenaza era tanto más grave cuanto que no se podía reconocer a simple vista. El vampiro es un monstruo integrado en la sociedad a pesar de su parentesco zoológico (siendo su mayor cercanía al animal indicativo de una mayor proximidad al crimen) y esto no solo multiplica las posibilidades de la ficción sino que también refuerza los lazos entre realidad y ficción por la presencia del murciélago vampiro en la naturaleza y de ahí también su utilización en la representación de realidades, como los ejemplos de híbridos políticos que aquí señalamos.

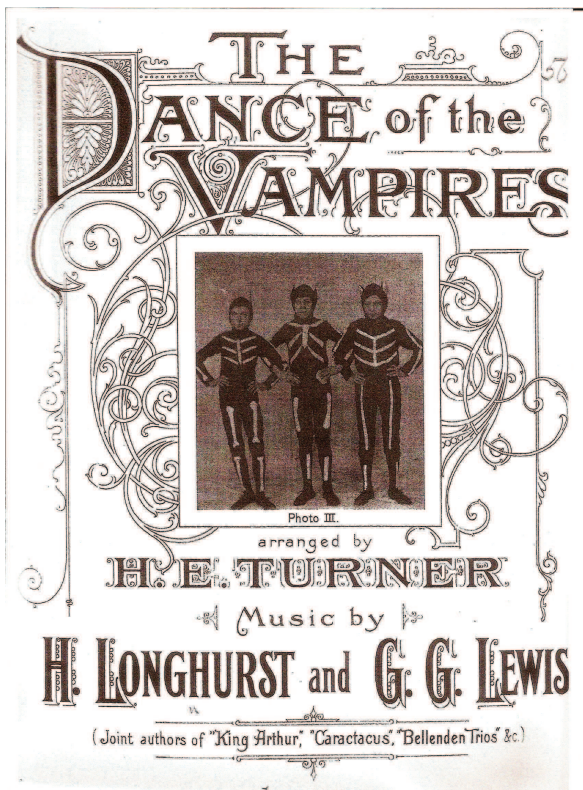
Las continuas revisiones, versiones y subproductos de esa imagen, a menudo condicionados por la moda, no harán otra cosa que perpetuar y extender más aun esa imagen entre el público. Es cierto que de manera paralela muchas otras historias que representan vampiros se alejan de esta imagen y su trama, en el continuo tejer de un sub-texto, sin embargo esto no hace sino poner de manifiesto la tiranía de una imagen que se ha perpetuado a lo largo de los

⁴⁰ La principal fuente de Stoker con respecto a los hombres lobo es *El libro de los hombres Lobo* (1865), de SABINE BARING-GOULD.

años como una máscara por encima de las subversiones. Todas esas variaciones alternativas, lo quieran o no, parten de la sombra de ese Drácula, ya sea para continuarla, subvertirla o simplemente intentar olvidarla.

Sea como fuere, bien por hibridación o convivencia, hacía el finales del XIX esta asociación entre murciélago y vampiro era de dominio común entre el público siendo uno de los condicionantes fundamentales de su iconografía desde entonces.

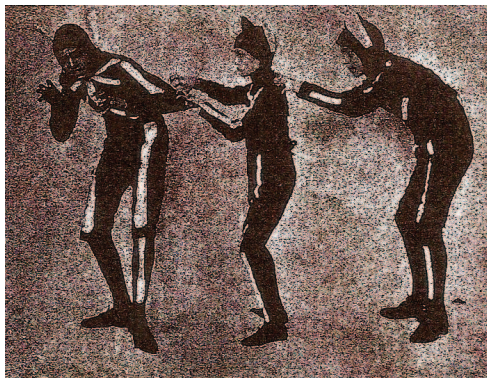
El murciélago vampiro I
(híbridos)



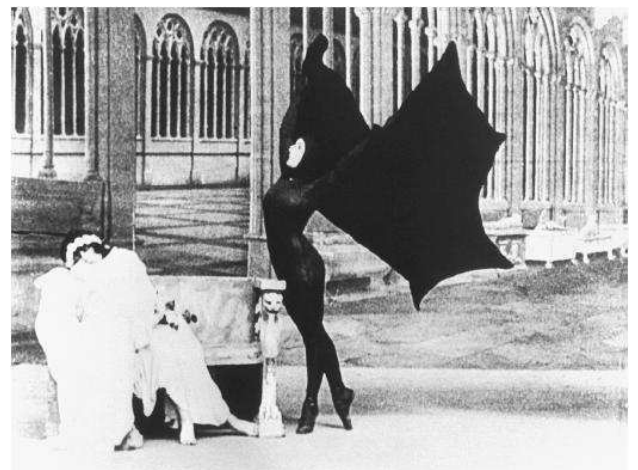
38



39



40



41



42



43



44

38. Portada de The Dance of the Vampires (1897), British Library

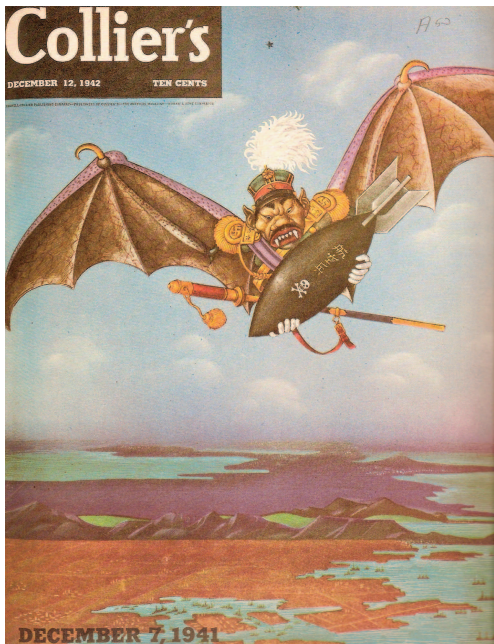
39. Cartel promocional de Batman Begins (2005)

40. Una de la ilustraciones de The Dance of the Vampires (1897)

41. Fotograma de Les Vampires de Louis Feuillade (1915)

42-43. Esquema de la ilustraciones de Der Vampyr (1830) en la edición de 1925, British Library / 44. Bela Lugosi en una imagen promocional

El murciélago vampiro II
(híbridos políticos)



45



46



47



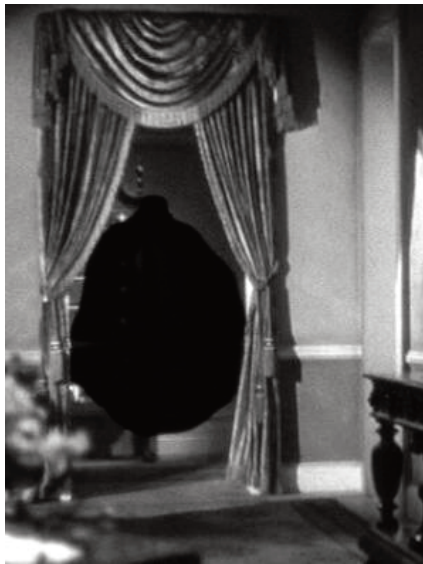
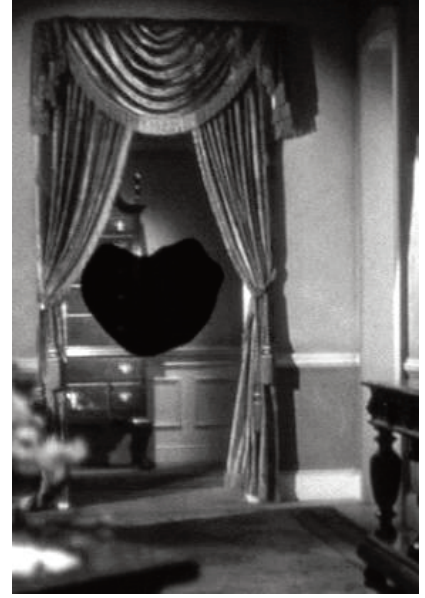
48



49

45. El General Hideki Tojo primer ministro japonés como murciélago vampiro volando sobre Hawaii por Arthur Szyk en la portada de Collier's (1941)
 46. The English Vampire en Irish Pilot (noviembre 1885)
 47. Anónimo, obrero textil judío en polonia, (h.1900)
 48. The Irish Vampire en Punch (octubre 1885)
 49. Litografía Les Genies de la mort: Bismark de Edmond Gillaume (1870)

El murciélago vampiro
(transformación)



50

50. Detalle de fotogramas de una secuencia de transformación en *Son of Dracula* (1943)

3.1.3 - DE DRACULA A DRÁCULA

Desde el primer momento hemos señalado la importancia de *Dracula* (1897) por su situación intersticial, cronológicamente apostada entre dos siglos, y un contenido marcado por el diálogo entre Transilvania y Londres, modernidad y tradición, presente y pasado... Independientemente de la tradición vampírica, que precede a la novela de Stoker y su proyección, *Dracula* recoge, como en un nudo, varios hilos fundamentales para entender el lugar que ocupa la imagen del vampiro. Pero no solo es necesario revisar la ficción más conocida, sino observar el modo en que se reinterpreta constantemente. La bibliografía sobre *Dracula* proporciona material suficiente para introducirse en el marxismo, el feminismo, o el psicoanálisis, y desde ahí observar la retórica del vampiro desde diferentes ángulos. ...o al revés, la retórica empleada para acercarse al vampiro nos habla de diversos aspectos de la cultura. Todas estas lecturas sitúan a Drácula en muy diferentes puntos. Desde el peor criminal asesino, como en la tesis de Alok Bhalla *Politics of Atrocity and Lust* (1990)⁴¹ frente a quienes como Salli J. Kline ven en *Dracula* un texto ultraconservador⁴², donde el vampiro representa el espíritu de la libertad individual en su trabajo *The Degeneration of Women. Bram Stoker's Dracula as Allegorical Criticism of the Fin de Siecle* (1992)⁴³.

En «Dracula y el texto», al comienzo de este trabajo, planteamos la complejidad del entramado Drácula, y como en cada momento podría implicar diferentes hilos e imágenes. De ahí que constantemente debamos repetirnos esa pregunta ¿de qué hablamos cuando hablamos de Drácula? Pero quizá es más importante plantearse ¿qué es lo que hacemos de esos modelos? La vida de las imágenes depende antes de su utilización y crecimiento que de su configuración inicial. El último responsable del crecimiento imaginario de la novela no es el propio autor, sino sus lectores y versionadores, que le han dado

⁴¹ ALOK BHALLA, *Politics of atrocity and lust : the vampire tale as a nightmare history of England in the nineteenth century*, Sterling Publishers, Nueva Delhi 1990.

⁴² SALLI J. KLINE, *The Degeneration of Women. Bram Stoker's Dracula as Allegorical Criticism of the Fin de Siecle*, CMZ-Verlag, Rheinbach-Merzbach 1992, p. 15.

⁴³ «the spirit of individual freedom», *ibíd.* p. 197.

vida más allá de la propia modernidad, como hemos ido viendo en el caso de Stoker. Por ejemplo, el texto de Fred Saberhagen *The Dracula Tape* (1975) es la historia de la propia novela *Dracula* (1897) contada desde otro ángulo, precisamente desde la minoría monstruosa que representa el propio conde, y que proclama su inocencia frente al relato hegemónico, como una broma posmoderna:

You will accuse me of the death of Lucy Westenra, I suppose. Ah, I would swear my innocence (...) Lucy I did not kill. It was not *I* who hammered the great stake through her heart. My hands did not cut off her lovely head, or stuff her breathless mouth (...) with garlic, as if she were a dead pig, pork being made ready for some barbarians' feast⁴⁴

The Dracula Tape se presenta como una grabación de voz, de un modo parecido a *Interview with the vampire* (1976) de Anne Rice. Intenta acercarnos al monstruo desde sus propios testimonios, aunque al fin y al cabo sigue siendo el monstruo. Esta postura frente a la otredad y discurso alternativo (cada vez más común) también tendrá su traducción en imágenes. *Dracula, pages from a virgin's diary* (2002) de Guy Maddin vimos que presentaba un Van Helsing sádico y pervertido. El conde de *Blood for Dracula* (también titulada *Andy Warhol's Dracula*, 1973) de Paul Morrissey nos da una versión de un vampiro agotado y decrepito. Aunque solo hay una novela *Dracula* de Bram Stoker son múltiples las variaciones sobre el personaje, incluso en los casos que tratan de seguir de manera más o menos fiel el original.

Podríamos entender la evolución del vampiro desde finales del XIX a nuestros días a través de un análisis de la forma en que ha sido leído y reinterpretado el texto *Dracula* (1897) desde su publicación. Sus cambios de estatus, de novela sin valor a su inclusión dentro del catálogo de los clásicos de Oxford y *El canon occidental*⁴⁵, así como las continuas relecturas son un claro testimonio de los cambios. Esas relecturas no siempre tienen forma de crítica

⁴⁴ FRED SABERHAGEN, *The Dracula Tape*, Baen Publishing, Nueva York 1999 (1975), pp. 2-3.

⁴⁵ Me refiero aquí al polémico *El Canon Occidental* de HAROLD BLOOM, Anagrama, Barcelona 1995 (1994), p. 552, de que en su listado de «La Edad Democrática» incluye la novela de Bram Stoker *Dracula*.

literaria, las propias versiones son las que enriquecen constantemente el texto de Stoker con nuevas imágenes.

En los apartados anteriores hemos tratado algunos de los factores fundamentales en la formación del estereotipo del vampiro antes de la publicación de la novela de Stoker. Destacando las representaciones teatrales de la primera mitad del XIX, y la asociación del vampiro al murciélago vampiro. Aunque no son los únicos factores determinantes, si son los más importantes desde el punto de vista iconográfico. La novela de Stoker acierta a dar un nombre propio al estereotipo del vampiro, recoge toda una tradición de vampiros y al mismo tiempo, gracias a su fórmula exitosa, permite proyectar ese legado reelaborado en una novela de misterio hacia el siglo XX.

A continuación, vamos a ver otros aspectos iconográficos significativos contenidos en *Dracula*, desarrollados en sus versiones posteriores. Desde ese nudo que supone *Dracula* a finales del siglo XIX evolucionan diferentes aspectos, por un proceso de selección iconográfica, que van a condicionar nuestra percepción del vampiro. De *Dracula* a Drácula en sentido amplio. Dedicar un epígrafe a la imagen de *Dracula* es en cierto modo una redundancia, ¿acaso no hemos estado hablando de esta desde el primer momento? Sin embargo ahora veremos brevemente algunos atributos determinantes presentes en la novela de Stoker centrándose en el cuerpo del vampiro. Esos rasgos, en la mayor parte de los casos, han pasado a formar parte importante de lo que hemos dado en llamar modelo Lugosi⁴⁶. Como resultado de sus adaptaciones posteriores, y en algunos de la herencia decimonónica pasando por encima del texto de Stoker.

No se puede negar la importancia de la novela como fuente iconográfica, pero a menudo se asume que el modelo Lugosi es el resultado de *Dracula* (1897), cuando dicho modelo es el resultado de un proceso de adaptación teatral, cinematográfica, difusión televisiva, comercial, cultural, etc., que, eso si, se refiere a menudo al texto de Stoker. El fenómeno solo se entiende desde este

⁴⁶ Es importante insistir que con el modelo Lugosi no se alude a la imagen de *Dracula* (1931), aunque tiene muchos rasgos comunes, sino a la idea fundamental de vampiro que domina el imaginario. En esta por ejemplo el vampiro tiene unos colmillos claramente visibles que no lo eran en la versión de Tod Browning.

Capítulo 3

crecimiento, por su asociación al teatro, y después al cine, la televisión pero también al carnaval, Halloween y a la publicidad. *Dracula* (1897) supuso la síntesis de diversos elementos iconográficos y temáticos desarrollados a lo largo del XIX, con una deuda clara con el relato de William Polidori y *Carmilla* de Le Fanu, pero no exclusiva.

A) EL HOMBRE DE NEGRO

«What manner of man is this, or what manner of creature is it in the semblance of
man?»

B. Stoker, *Dracula*⁴⁷

Recogiendo la tradición del teatro decimonónico el conde Drácula tendrá, a primera vista, apariencia humana. Pero... «¿Qué clase de hombre es este, o qué clase de ser con apariencia de hombre?», como dice el propio Harker. Al llegar al castillo, antes de descubrir su naturaleza monstruosa, Jonathan relata así su primer encuentro con el, dándonos una primera descripción:

Dentro vi a un hombre con un gran bigote blanco y vestido de negro de pies a cabeza, sin una nota de color en todo él (...) El anciano hizo un gesto de cortesía con la mano derecha (...) tendiendo la mano, estrecho la mía con tal fuerza que me hizo dar un respingo; lo que no obstaba para que la tuviese fría como un témpano...; tanto, que parecía más la mano de un muerto que de un vivo⁴⁸

A pesar de su frialdad mortal su apariencia general es la de un humano. Drácula se presenta con un gran bigote blanco (mostrando una cierta edad, aunque luego rejuvenece) Harker repara en su vestimenta negra, de pies a cabeza, «sin una nota de color», insiste. Hay varios aspectos destacables de este primer encuentro cara a cara entre el viajero y su anfitrión. La ropa, como ya vimos en el teatro y en el cine, tiene un carácter distintivo importante. En este caso esa vestimenta, de negro, enlaza con una larga tradición de la iconografía del Mal, por la que el diablo, o el malvado visten a menudo de negro⁴⁹. Aquí Drácula no utiliza traje de noche, como haría más tarde en las versiones teatrales de Deane y Balderstone, tampoco kimono como ocurre en *Bram Stoker's Dracula* de Coppola, denotando una relación con el Extremo Oriente. La vestimenta completamente de negro, como la de *Nosferatu* en la versión de

⁴⁷ STOKER, óp. cit. (Norton ed.) p. 39

⁴⁸ STOKER, óp. cit. pp. 29-30.

⁴⁹ ÜLO VALK en *The Black Gentleman* trata esta tradición de algunos representantes de Mal de aparecer vestidos con ropas oscuras y a menudo por la noche. FF Communications, Edited for the Folklore Fellows, vol. LXXVII, no. 276, Helsinki 2001.

Murnau, además de tener un parentesco con la tradición iconográfica del maligno, enlaza con la desaparición del cuerpo y su naturaleza pseudo-espectral, y junto a esto con la importancia de la fisonomía, el significado del rostro por encima del cuerpo y sobre todo la mirada⁵⁰. La capa no se menciona en esta primera descripción aunque sí aparece en la novela más tarde. Harker contempla como el conde repta cabeza abajo desde su ventana, y entonces esa «capa extendida a su alrededor como si fuesen alas»⁵¹ enlaza directamente con la iconografía del murciélago a la que nos hemos referido y con la que Stoker debía estar familiarizado. Éste será uno de los elementos importantes del modelo Lugosi.

La pregunta que se hace Harker (¿Qué clase de hombre... o qué clase de ser?), y la pregunta que se hace el lector ante los indicios funestos, ahonda en la monstruosidad oculta del vampiro. Más confusa por estas buenas maneras y su parecido humano, monstruosidad que en buena medida reside en la máscara y no solo en los poderes extraordinarios, hábitos alimenticios y naturaleza de no-muerto del conde. Esa máscara humana a través de la fisonomía decimonónica, con la que Stoker estaba muy familiarizado, enlaza con la naturaleza y apariencia atribuida a los tipos criminales, que se asocia con un cierto animalismo o atavismo presente en la vida moderna. Según David Glover, quien más ha profundizado en la influencia de la fisonomía en la obra del escritor irlandés⁵², junto con Sallie Kline, Stoker influido por las ideas del momento da un repaso a la fisonomía del conde dando pistas sobre esa criminalidad⁵³.

⁵⁰ Véase el apartado 2.1 - «La mirada masculina y el cuerpo de la vampira: placer visual y cine narrativo».

⁵¹ STOKER, óp. cit. p. 53.

⁵² DAVID GLOVER, especialmente en el capítulo «Vampires, Mummies and Liberals» óp. cit. pp. 58 - 99, donde no solo trata la influencia de la fisonomía y la ciencia contemporánea en *Dracula* sino en la obra de Bram Stoker en general.

⁵³ SALLI J. KLINE, afirmaba al comienzo de su tesis lo siguiente: «*Dracula* (...) was written in answer to Nordau's plea» óp. cit. p. 12, y más adelante «It will demonstrated with concrete textual evidence that the two major influences on the sensus allegorius of the novel were Nordau and Lombroso» ibíd. p. 14. Independientemente de que estemos más o menos de acuerdo con la afirmación de Kline sobre el sentido alegórico de *Dracula* lo que es innegables es el interés de Stoker por los padres de la fisonomía criminal y su disciplina a la que hace referencia constantemente tanto en sus escritos.

Tenía un rostro aguileño, con el puente de su delgada nariz muy alto y las aletas arqueadas de forma peculiar, la frente alta y abombada, y el cabello escaso en las sienes, aunque abundante en el resto de la cabeza. Las cejas muy pobladas, casi se le juntaban en el ceño y tenía el pelo tupido que parecía curvarse por su misma profusión. La boca, o lo que se veía de ella debajo del grueso bigote, era firme y algo cruel, con unos dientes singularmente afilados y blancos; le salían por encima del labio, cuyo notable color rojo denotaba una vitalidad asombrosa en un hombre de su edad. Por lo demás tenía las orejas pálidas y puntiagudas en la parte superior, la barbilla ancha y fuerte, y las mejillas firmes, aunque delgadas. La impresión general era de una extraordinaria palidez.

En cuanto a las manos, hasta ahora solo se las había visto por el dorso – apoyadas sobre las rodillas – a la luz del fuego, y me habían parecido blancas y muy finas; pero al observárselas de cerca, no pude por menos de advertir que eran ordinarias, anchas, con unos dedos cortos y gruesos. Y algo muy extraño: tenía vello en las palmas. Las uñas eran largas, finas y terminadas en punta. (...) noté su aliento fétido, el caso es que me invadió una espantosa sensación de náusea que por mucho que quise, no logre reprimir⁵⁴

Glover entiende que en esta descripción se intenta reflejar algunos rasgos del tipo criminal enumerados por Max Nordau en su obra *Degeneración* (*Entartung* 1893) y que *Dracula* debe entenderse dentro de ese contexto de preocupación por la degeneración moderna⁵⁵. El gesto de cortesía también es fundamental, el conde es caracterizado por sus buenos modales y trato exquisito hacia su huésped, algo que va a contribuir al contraste con su verdadera naturaleza monstruosa, ya que pone de manifiesto un tremendo cinismo. Uno de los mayores peligros del vampiro es precisamente su capacidad camaleónica que le permite integrarse en la sociedad moderna y pasar por un individuo de su tiempo, cuando en realidad se trata de una especie de animal depredador del pasado.

⁵⁴ STOKER, óp. cit. pp. 32-33.

⁵⁵ GLOVER, óp. cit. p. 66.

A pesar de sus buenas maneras el conde Drácula de la novela es un ser repugnante, por los pequeños indicios como el exceso de vello en las manos o los colmillos afilados y por otros aspectos que vamos a tratar en «el vampiro repulsivo», pero sobre todo por la conducta inmoral. Debido al condicionamiento al que hemos sido sometidos los lectores no podemos leer la novela sin evocar constantemente el modelo Lugosi, en la que los aspectos físicamente más repugnantes son obviados en favor de un mayor contraste entre buena apariencia y mal comportamiento. Más que por su aspecto, la caracterización del conde como monstruo en el imaginario viene dada por sus acciones. Su fisonomía puede dar pistas de lo que se esconde detrás de la máscara, pero lo que verdaderamente hace monstruoso a Drácula, y al vampiro en general, son sus acciones y sobre todo como se alimenta. Los rasgos estereotípicos que aquí enumeramos sirven para identificarlo como un monstruo pero porque la historia que hay detrás ya es sobradamente conocida.

Dentro de ese estereotipo siempre hay algunas pequeñas variaciones, y toques de originalidad que nos dan así mismo pistas sobre su tiempo. Veamos ahora ese paso de *Dracula* a Drácula en algunas de sus variaciones más conocidas creando así un pequeño mapa de su iconografía. A través de esta pequeña galería, presentada a modo de panorama temático, o ensayo visual⁵⁶, veremos como ciertos elementos, como ese hombre de negro y esa mirada hipnótica se refuerzan. Tal y como hemos planteado la cuestión de Drácula debemos tener en cuenta que esta galería de retratos no es una representación visual del texto sino que estas imágenes son parte del propio texto⁵⁷. Del mismo modo que los noventa y nueve ejercicios de estilo de Raymond Queneau, las diversas imágenes ponen de manifiesto la importancia del estilo a la hora de representar la historia, cada modo de ver destaca una serie de características diferentes y en si mismas esas versiones dan sentido unas a las otras. Las

⁵⁶ Como planteaba JOHN BERGER en *Modos de ver* «Estos ensayos puramente visuales (...) están pensados para suscitar tantas preguntas como los ensayos verbales», Gustavo Gili, Barcelona 2000 (1974) p. 11.

⁵⁷ La idea de una galería de retratos en torno a Drácula está tomada de BOB MADISON (ed.): *Dracula. The first hundred years*, Midnight Marquee Press, Baltimore 1997, p. 58, donde se presenta «The Dracula Portrait Gallery».

variaciones de Drácula destacan una línea común de representación, una línea que en ciertos aspectos se diferencia de las descripciones de la novela *Dracula* y muestran como ha ido variando la imagen con el tiempo. De esta galería de retratos, así como de una experiencia general de la cultura popular podemos derivar una serie de atributos que componen esa imagen del vampiro.

[44] Max Schreck en *Nosferatu* (1922) de Murnau es la primera representación de Drácula que se conserva en el cine, enlaza a través de su animalidad con la iconografía del murciélago vampiro. Esta representación como animal repulsivo creará su propio modelo independiente con especial incidencia desde finales del siglo XX y del que nos ocupamos en el siguiente apartado. Es el origen de lo que llamamos el vampiro repulsivo en el cine.

[45] Bela Lugosi interpretando al vampiro en *Dracula* (1931) La imagen más conocida, desarrollada a partir de la versión teatral estrenada en Broadway y cuyo éxito animó a la productora Universal a llevar a cabo la adaptación cinematográfica. Desde entonces esta imagen se convirtió en el modelo hegemónico. Buena parte de su éxito se debió a la combinación entre elegancia y peligro mortal. Todos los Dráculas posteriores tienen, lo quieran o no, que lidiar con la influencia de esta imagen.

[46] Christopher Lee en *Dracula* (1957). Después de la Segunda Guerra Mundial fue la productora británica Hammer la que retomaría el legado de la factoría de monstruos que fue la Universal en los años 30 y con ella los derechos de *Dracula*. Aunque cada vez más se pierde el argumento de la novela original en las diferentes versiones sobre el vampiro, se mantienen los nombres de los personajes principales que pasan a convertirse en estereotipos, de manera independiente al relato de Stoker. No solo Drácula, cuya imagen está directamente inspirada en la anterior de Lugosi, sino también en Van Helsing que se desarrolla de forma paralela como estereotipo, habiéndose convertido hoy en día «el cazavampiros» en un género independiente. Una diferencia

iconográfica fundamental entre el vampiro representado por Bela Lugosi y Christopher Lee es que éste último mostraba visiblemente los colmillos, a menudo llenos de sangre, en consonancia con lo que hemos referido en el capítulo dedicado a la vampira como «el símbolo que se hace cuerpo» destacando así por su físico y no solo su rostro fijo. Recordemos que en la novela se hacía referencia a los colmillos explícitamente, pero en la versión de Universal, debido a la censura, quedaron ocultos. Junto con los colmillos y el color en la pantalla aparecerá la sangre como un motivo central en las películas. Otro aspecto que los diferencia, y que no se aprecia en la imagen, es que el marcado acento *extranjero* de Lugosi se convierte en una cuidada pronunciación británica que convierten al vampiro en un peligro interno antes que en una amenaza viajera.

[47] Jack Palance es el actor que según Bob Madison introdujo el aspecto trágico al personaje en su *Drácula* (1973) y por lo tanto podemos comenzar a hablar de una humanización del vampiro. Este carácter trágico en versiones posteriores se convertiría en abiertamente romántico. De la atracción que podía provocar la elegancia de Lugosi pasamos a una simpatía por su situación, independiente del aspecto. Iconográficamente su aspecto no aporta novedades, aunque si es cierto que su peculiar rostro, más cercano al estereotipo de *western*, se aparta de la elegancia de Lee o Lugosi. Poco a poco según nos adentramos en la década de los setenta entramos en un proceso de humanización progresiva que podría haber comenzado aquí. *Drácula* se convierte en un personaje cada vez más cercano, antes que el rey del mal por encima de las leyes de los hombres, como era el personaje interpretado por Lee. El vampiro es un humano atrapado por su naturaleza de vampiro pero con sentimientos al fin y al cabo. En su vestimenta Palance recuerda la sobriedad de *Nosferatu*, descrita en la novela como vestido de negro de pies a cabeza y que en el personaje de Lugosi se convirtió en un elegante traje de noche con capa.

[48] Frank Langela en *Dracula* (1979) es ya el estereotipo romántico, el héroe de novela cuya monstruosidad se ha convertido en un atractivo antes que un aspecto repulsivo del personaje.

[49] En *Nosferatu* (1979) se combinan el aspecto monstruoso del Nosferatu original con un carácter trágico romántico que enlaza con ese nuevo romanticismo del monstruo en consonancia con la versión representada por Langela en el mismo año, en cierto sentido enlaza con la historia de «la bella y la bestia» a través de la compasión pero aquí el atractivo del vampiro no es su belleza apolínea.

El hombre de negro



44



45



46

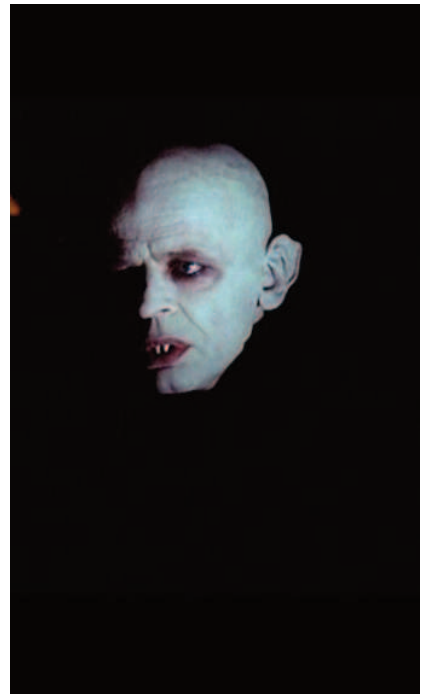
47



48



49



- 44. *Detalle de Nosferatu (1922)*
- 45. *Detalle de Dracula (1931)*
- 46. *Dracula (1958)*
- 47. *Dracula (1973)*
- 48. *Dracula (1979)*
- 49. *Nosferatu: Phantom der Nacht (1979)*

B) LA MUERTE EN LOS OJOS

«Las que experimentaban esta sensación de pavor no se explicaban de dónde procedía: unos la atribuían a su mirada apagada y gris que, al clavarse en el rostro de las personas, no parecía traspasarlo y penetrar hasta los íntimos movimientos del corazón, sino posarse en las mejillas como un rayo plomizo y oprimir la piel sin poder atravesarla»

John William Polidori, *The Vampyre*⁵⁸

Al igual que en *The Vampire* de Polidori la mirada tiene una presencia importante en *Dracula* desde el inicio; una mirada que va a trascender en el estereotipo. La primera descripción del conde se relata en el momento en que Jonathan Harker es recogido por el cochero en el paso Borgo para llevarle al castillo:

Los guiaba un hombre alto, con una larga barba de color castaño y un gran sombrero negro que le ocultaba la cara. Solo pude ver el destello de un par de ojos muy brillantes que parecían rojos a la luz de los faroles (...) el desconocido me ayudó con una mano que me agarró el brazo como una tenaza; debía de tener una fuerza prodigiosa⁵⁹

En este párrafo, Harker rememora el encuentro y sus sospechas sobre la identidad del cochero, pensando que podría tratarse del propio conde⁶⁰. De esta primera descripción lo más destacable son esos ojos; la importancia de la mirada del vampiro como reflejo de su ferocidad y al mismo tiempo como instrumento de control, a través del mesmerismo con que domina a sus víctimas. Esta primera descripción de los ojos rojos y la relación con la mirada de poder concuerdan con la «fuerza prodigiosa» con que agarra su brazo, donde la mano del vampiro es una «tenaza», un miembro más propio de un cangrejo que de un ser humano. Esa mirada frontal de poder y su fuerza brutal

⁵⁸ SIRUELA (ed.) óp. cit. p. 101.

⁵⁹ STOKER, óp. cit. pp. 22-23.

⁶⁰ Versiones cinematográficas de la novela como *Nosferatu* (1922) o *Dracula* (1931) desde luego han interpretado a este cochero como el conde, y el propio Jonathan Harker relata sus sospechas acerca de esto más adelante. Sin embargo lo único que no encaja es la «barba castaña», ya que acto seguido al llegar al castillo saldrá a recibirle un «hombre con bigote», ¿Hace Drácula uso del disfraz, es una incoherencia del escritor o se trata de otro personaje?

serán una constante desde entonces en el vampiro y enlazan de manera directa con la descripción del poder como generador de lo sublime que Burke indicaba en su *Indagación Filosófica*. Lo que en principio son unos ojos brillantes demuestran más tarde todo su poder sublime de Gorgona: «en el mismo instante volvió la cabeza, y sus ojos me miraron de lleno con todo el fulgor de un terrible basilisco. Su visión me paralizó, la pala se me torció y solo le hice una herida honda en la frente (...) parecía que me iba a estallar el cerebro; me sentía paralizado»⁶¹.

Al mismo tiempo en la mirada del vampiro suele haber un rasgo sexual destacado. A través de la comparación en las representaciones, vimos como la vampira es todo cuerpo y su mirada es un espejo del deseo o el miedo, frente al vampiro vestido de negro cuyo cuerpo desaparece convirtiéndose casi en un ente abstracto y con la presencia de su rostro, y por encima de todo sus ojos brillantes, parte de su aspecto y al mismo tiempo una de sus principales herramientas de dominación. Esa mirada penetrante estaba ya presente en Lord Ruthven, más tarde en Carmilla, en Drácula y en sus descendientes. Jean-Pierre Vernant en su estudio *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia* (1985) analizaba el modo en que se «hacían presentes» ciertas divinidades representadas por una máscara, y que fundamentalmente representaban a potencias del mas allá, como son Gorgona, Dioniso y Artemisa. En este estudio, fundamental para entender el uso de la máscara y su iconografía, podemos encontrar diversas conexiones reveladoras entre esa iconografía clásica y la representación de Drácula y el vampiro. La primera de las cuales y más importante para lo que nos ocupa, es la frontalidad de la mirada del vampiro y su estrecha relación con la Gorgona como potencia de muerte, pero que también enlaza con la mirada frontal de otras representaciones del poder desde Zeus al pantocrator. [50,54] Ambos, el vampiro y Gorgona, fascinan por medio de la mirada, convierten en piedra (objeto por excelencia) y al mismo tiempo convierten al fascinado (la víctima – el espectador) en la propia potencia de muerte:

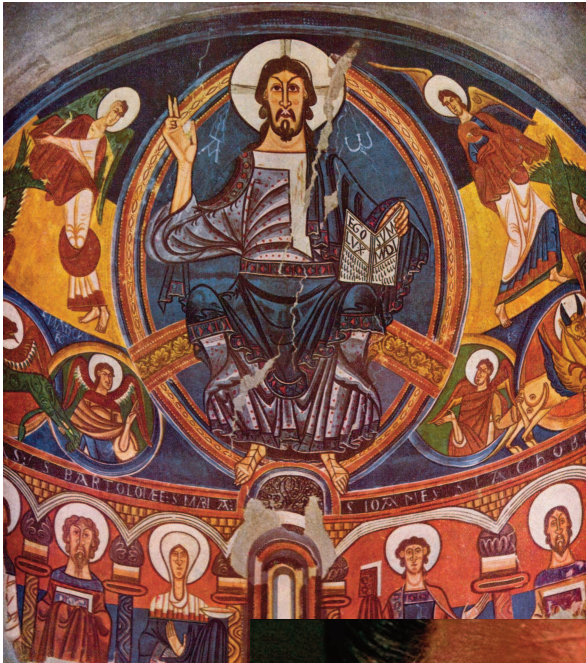
⁶¹ STOKER, óp. cit. p. 74.

De ahí que esa figura se sitúa de entrada en una zona de lo sobrenatural que de alguna manera, cuestiona la rigurosa diferenciación entre dioses, hombres y animales, como entre los niveles y los elementos cósmicos (...) Ver a la Gorgona [*al vampiro en nuestro caso*] es mirarla a los ojos y, con ese cruce de miradas, dejar de ser uno mismo, un ser vivo, para volverse, como ella. Potencia de muerte. Mirar fijamente a la Gorgona significa perder la vista, transformarse en piedra ciega y opaca.⁶²

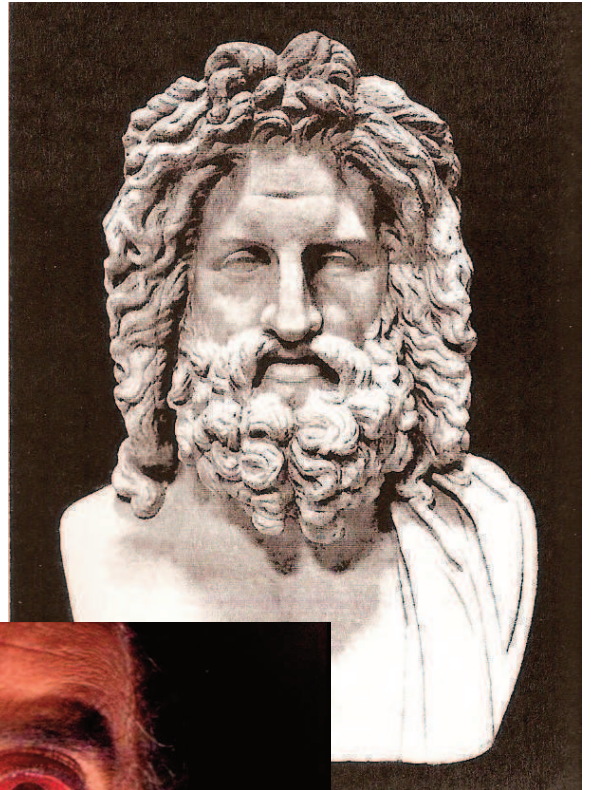
No es casual por lo tanto que Drácula sea también una especie de Caronte o de Artemisa, pero también un híbrido entre humano y animal, con quienes comparte las funciones de vigilante de unas fronteras de la alteridad y que al realizar sus tareas el mismo se haya convertido en un ser temible. Al igual que la Gorgona, detrás de su alteridad absoluta y el terror que representa finalmente a quien alude es al propio espectador, y por eso no es casual que el espejo no devuelva su reflejo, ya que el, en si mismo, es el reflejo.

⁶² JEAN-PIERRE VERNANT, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, Gedisa, Barcelona 1996 (1985), p. 104.

La muerte en los ojos



50



51



52



53



54

50. Cristo Pantocrator, *San Clemente de Tahull* (h.1123)
51. Zeus Otricoli (257 d.c.), *Museo Vaticano*
52. *Fotograma de Dracula*, príncipe de las tinieblas (1958)
53. Medusa, del templo de Sulis Minerva en Bath, Inglaterra (Siglo I d.c.)
54. Gorgoneion, grupo de Leagros (500 a.c.)

C) EL VAMPIRO REPULSIVO Y ANIMAL

«Al inclinarse el conde hacia mí y rozarme sus manos, no pude reprimir un estremecimiento. Quizá fue porque noté su aliento fétido, el caso es que me invadió una espantosa sensación de náusea que por mucho que quise, no logré reprimir»

Stoker, *Dracula*⁶³

Aunque marginado por el modelo Lugosi, el vampiro como un ser cuya visión causa repulsión actualmente es un modelo frecuente. Este aspecto lo vemos ya en el vampiro de la novela de Stoker, que destacaba por su carácter monstruoso-repulsivo, en el sentido monstruoso que describe Noël Carroll, es decir impuro, que provoca la náusea⁶⁴.

El vello en las palmas de las manos, su manera de reptar por los muros del castillo al modo de un lagarto y su aliento fétido, además de su habilidad para transformarse en diversos animales, lo relacionan directamente con el mundo animal y el darwinismo social de moda en la época. Así se une lo animal con lo repulsivo. Este aspecto animal caracterizaba la versión de Murnau, más temprana y no condicionada por el modelo Lugosi. Aunque estaba presente en la novela de Stoker, y después en la temprana versión de Murnau, luego desaparecerá a lo largo de la mayor parte del siglo XX y no será reincorporado hasta más adelante, precisamente con la recuperación de *Nosferatu* y la búsqueda de alternativas al modelo Lugosi.

Nosferatu planteó un modelo alternativo antes de la tiranía de lo que llamamos modelo Lugosi. *Nosferatu* partía de una lectura que extraía los aspectos más animales del personaje, en oposición al Drácula que pasa por humano en una reunión social. Su vampiro es diferente, pero ya contenido en la novela de Stoker. Tras la persecución del filme no autorizado por parte de Florence Stoker, la viuda del escritor irlandés, y la posterior destrucción de copias, la película desapareció por mucho tiempo. No fue reconstruida en su totalidad hasta fechas más recientes, a partir de ejemplares que se salvaron de la

⁶³ STOKER, óp. cit. p. 33.

⁶⁴ CARROLL, óp. cit. p.58.

quema⁶⁵. La cuestión es que, a pesar de preceder al modelo Lugosi, su influencia fundamental la debemos precisamente a la rehabilitación de *Nosferatu* en décadas más recientes, primero dentro de los círculos más cinéfilos y ya hoy a un público más general. Por eso podemos considerar ese modelo alternativo más que como un modelo precedente, que lo fue por estar contenido en *Dracula* y haber sido proyectado en 1922, como una reinención tardía y por eso la debemos considerar como una variante de la máscara antes que un precedente de esta⁶⁶. Aunque debido a sus características no ha alcanzado tanta difusión como otras versiones de *Dracula*, la influencia de su imagen se deja ver hoy en día en un amplio panorama imaginario, desde películas que retoman su apariencia, a comics o series de televisión.

El punto de partida de la rehabilitación de *Nosferatu* como modelo alternativo al modelo Lugosi lo podemos situar seguramente en el *remake* de Werner Herzog en 1979, *Nosferatu, Phantom der Nacht*, seguido de la versión cinematográfica de la novela de Stephen King *Salem's Lot* (1975) dirigida por Tobe Hopper, también en 1979, coincide así mismo cronológicamente con lo que podríamos llamar el auge del vampiro posmoderno, marcado iconográficamente por la utilización de modelos alternativos al modelo Lugosi. Anne Rice publica *Interview with the vampire* también en 1976 y Fred Saberhagen *The Dracula Tape* un año antes. En ambas novelas el punto de vista de la narración corresponde al vampiro que tiene la oportunidad de contar su versión de la historia.

No es que no hubiera alternativas anteriores al vampiro hegemónico, las variaciones se han repetido desde el XIX, sin embargo se habrían mantenido al margen de las producciones cinematográficas más importantes, y por lo tanto de una difusión mundial. En las últimas décadas, además de un cierto agotamiento del modelo Lugosi se han ido produciendo toda una serie de

⁶⁵ Véase SKAL, *Hollywood Gothic*, óp. cit.

⁶⁶ Según SKAL la Universal poseía una copia de la película de Murnau y debieron estudiarla cuidadosamente a la hora de llevar a cabo la nueva producción que dirigiría Tod Browning, sin embargo creo que en esta influencia se deja ver en otros aspectos del film, como la construcción de Transilvania y la posada, por ejemplo, antes que en la imagen del vampiro propiamente dicha.

cambios en los planteamientos de las ficciones, tanto narrativas como cinematográficas, que nos hacen reconsiderar una nueva etapa en la representación del vampiro. Estos cambios se basan principalmente en la acentuación del efecto que hemos denominado «simpatía por el diablo» y cuyo punto máximo se alcanza en las novelas de Anne Rice donde los vampiros son más humanos (sienten y viven de forma más intensa) que los propios humanos: «more human than human»⁶⁷. O en el texto de Fred Saberhagen donde el conde Drácula cuenta su versión de los hechos narrados en la novela de Stoker, y que nada tienen que ver con la historia de Van Helsing y los suyos, en un claro ejercicio de continuación textual posmoderno. Detrás de esos cambios estéticos, de modelo Lugosi a una variedad de modelos entre los que destaca Nosferatu, hay que plantearse por lo tanto también si se trata solo unas variaciones estéticas o si realmente esas ficciones del vampiro plantean una subversión del vampiro clásico encarnado por el modelo Lugosi.

El monstruo en muchos de los casos está relacionado con lo amorfo, lo indefinido y por lo tanto indescriptible. Uno de los rasgos fundamentales del vampiro y por lo que se diferencia de muchos de sus colegas monstruosos es su «belleza», sus rasgos apolíneos y sobre todo su máscara de serenidad. Este contraste nos conduce directamente al origen de la tragedia como trasfondo del vampiro, ya que en su figura encarna esa convivencia entre lo apolíneo de su figura y lo dionisiaco de su existencia. El vampiro representa en sus contradicciones gentleman-animal las contradicciones del ser humano, origen de la tragedia fundamental, y que nos muestra, al fin y al cabo que tras la máscara de humanidad quizá todos somos capaces también de lo peor, como el vampiro.

Antes de pasar a otro punto, dentro de la animalidad del vampiro debemos destacar la presencia de los colmillos como elemento iconográfico fundamental. A veces no solo su imagen sino como rastro, esos dos pequeños

⁶⁷ «More human than human» (2000) es el título de un tema musical del grupo White Zombie y una cita del filme *Blade Runner* (1992), aludiendo a la humanidad de los replicantes, más humanos que los propios humanos, igual que los vampiros de Anne Rice cuya primera entrega *Interview with the vampire* fue publicada en 1976.

agujeros en el cuello que son la marca del peligro. Aunque en los relatos del XIX no se mencionaban estos colmillos, Drácula si destaca por ellos en la novela y hoy en día son un atributo del estereotipo del vampiro. Sin embargo desaparecen en las versiones cinematográficas de principios del siglo XX, seguramente debido a los problemas de la censura y a que el vampiro mantiene esa configuración teatral y para poder interactuar con el resto de los personajes debe mantener su apariencia humana. *Dracula* (1931) es un personaje esencialmente teatral y para encontrar esos colmillos en la pantalla tenemos que esperar a las versiones de la productora Hammer,[62-63] aunque es cierto que Lon Chaney, en *London after Midnight* (1927) si presentaba colmillos, como vemos en algunas fotos del film perdido.[61]

Hoy en día los colmillos son un rasgo iconográfico inconfundible como podemos ver a través de ese imaginario común que es internet. [64-68]

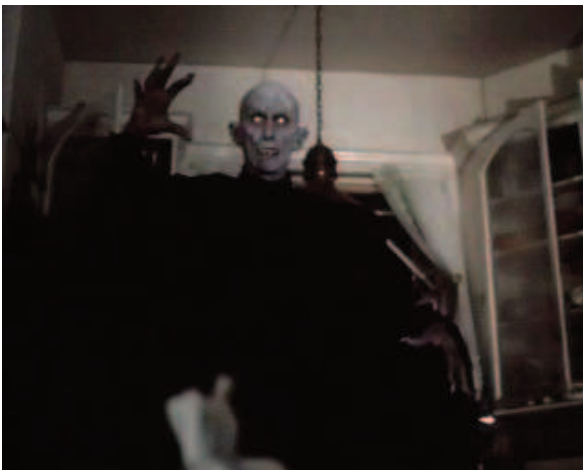
El vampiro repulsivo-animal
(El legado de Nosferatu)



55



56



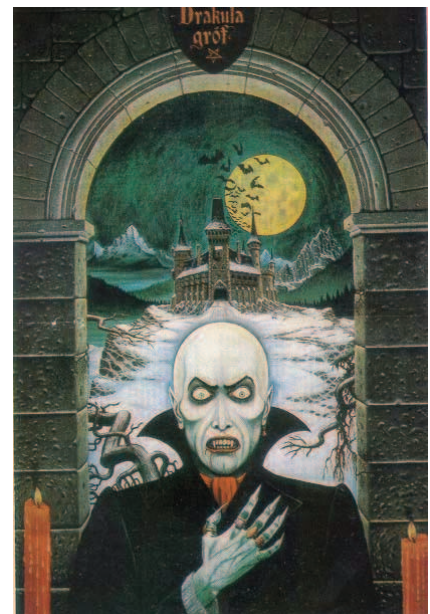
57



58



59



60

55. Nosferatu (1922)

56. Buffy, the vampire Slayer (1997)

57. Salem's Lot (1979)

58. Detalle del cómic 30 Days of Night, Steve Niles y Ben Templesmith (2004)

59. Nosferatu: Phantom der Nacht

60. Conde Dracula de Ian Kolonics (1990)

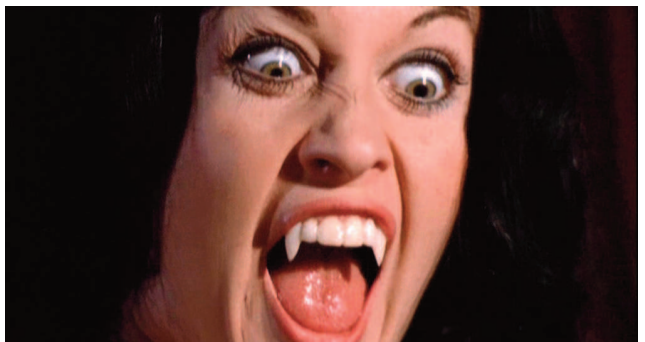
Los colmillos



61



62



63

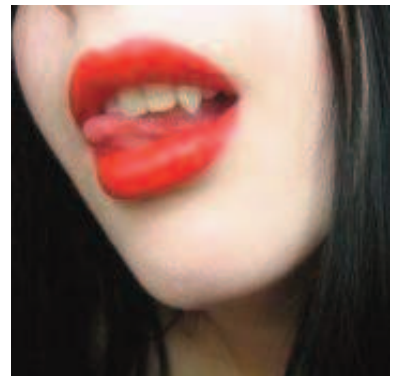


64

65



66



67

68



61. Lon Chaney caracterizado para London after midnight (Tod Browning 1927) película perdida

62-63. Fotogramas Dracula (1958) y The Scars of Dracula (1970)

64. Vampiro del comic de Steve Niles y Ben Templesmith 30 Days of Night (2004)

65-68. Diferentes imágenes extraídas de internet en www.google.com a través de la palabra "colmillos"-"Fangs" (05-08).

D) SANGRE

«La sangre es la vida Mr. Rendfiel»

Tod Browning, *Dracula* (1931)

La sangre es el elemento fundamental que diferencia al vampiro de otros muertos vivientes, porque sin ésta no tiene sentido. Sin embargo su significado puede variar sensiblemente de unas a otras ficciones del vampiro y en consonancia varía la interpretación que hacemos de ese vampiro. Si la sangre es una metáfora del dinero, entonces nos movemos en el terreno del vampiro político-económico (del que nos ocuparemos en breve), si en esa sangre vemos un valor fisiológico, entonces la pérdida de esta implica una anemia severa y la muerte, a veces en el mordisco e intercambio de sangre se interpreta como el acto sexual velado.

Hablando en términos generales podemos señalar que la forma de entender la sangre ha variado notablemente en la edad contemporánea y dentro del propio vampiro es necesario preguntarse qué implicaciones tiene en cada caso⁶⁸. Los avances de la ciencia y la progresiva secularización de la sociedad han permitido que el papel simbólico-religioso, especialmente importante en el cristianismo, cediera terreno a un papel más fisiológico o simbólico-vital. Ya en el caso Arnold Paul el valor de la sangre residía en que su pérdida conducía al contagio y la muerte. En una época más reciente, debido al recrudecimiento de los casos de SIDA, la presencia del fluido ha adquirido nuevos ecos también relacionados con esa plaga estrechamente ligada a la sangre, y nuevos ecos que aluden a problemas contemporáneos (el contagio por transmisión sexual y su asociación a las drogas). El modo en que leemos la sangre en las ficciones es

⁶⁸ La sangre ha sido, objeto de largas disertaciones e incluso exposiciones que pusieran de manifiesto el amplio tejido textual que ha dado pie, como el caso de *Blood* (2001), donde encontramos textos e imágenes que van desde las piadosas a la publicidad de Toscani para Benetton y por supuesto una conexión con los vampiros. No entraremos ahí, aunque si es necesario destacar la interconexión entre el texto-vampiro y el texto-sangre, uno de los factores que ha propiciado en buena parte que se retraiga el origen del vampiro a la noche de los tiempos, por simpatía. A pesar de todo es necesario que la sangre, como imagen y símbolo, se contextualice de nuevo dentro del vampiro partiendo de su modernidad.

indicativo no solo del vampiro al que nos enfrentamos sino de la cultura que lo rodea.

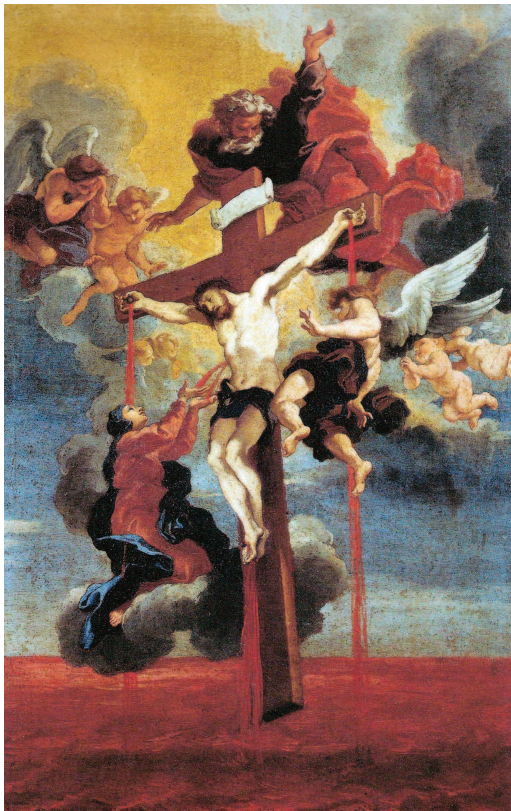
La sangre está presente constantemente en *Dracula* (1897) y de nuevo en la novela de Stoker observamos el conflicto entre dos maneras de ver el mundo, en este caso a través de la sangre. Por un lado el sentido religioso con cita bíblica incluida: «la sangre es la vida» dice Renfield. Este valor simbólico contrasta con el puramente fisiológico que vemos a través de las repetidas transfusiones que lleva a cabo Van Helsing para intentar salvar a Lucy. Transfusiones que en el momento en que se realiza la ficción comenzaban a ser realmente operativas, aunque Van Helsing desconoce los problemas de incompatibilidad de tipos sanguíneos y estas transfusiones podrían haber llevado a la muerte a Lucy mucho antes incluso que la propia mordedura del vampiro. La sangre es, así mismo, un nexo ultra sensorial que permite la comunicación telepática entre Mina y Drácula.

Algunos trabajos han hecho lectura de *Dracula* y del significado de la sangre en relación a símbolos cristianos o incluso en términos teológicos⁶⁹, con los que el vampiro tiene una clara relación en muchos aspectos; no solo la cruz ahuyenta al monstruo y el agua bendita lo espanta sino que la importancia de la sangre como vida, dar la sangre o quitarla. La sangre no es para el vampiro un medio de salvación, sino una condición para supervivencia, una necesidad fisiológica, aunque si lo es para *la banda*, o al menos eso creen, que dan su sangre, emulando a Cristo de un modo más avanzado, tal y como se entiende en el cristianismo. Dar la sangre es un símbolo de generosidad y sacrificio también en *Dracula*, pero ahora en un sentido literal. Sin embargo, lo que quiero destacar aquí no son las conexiones cristológicas sino los elementos modernos que rodean la comprensión y el manejo de la sangre en torno al vampiro y en especial en *Dracula*. No debemos olvidar que cuando se empieza hablar del caso Paul ya se habla de esa sangre, no como un aspecto simbólico sino como un

⁶⁹ Véase especialmente CLIVE LEATHERDALE: «The Blood is the life» capítulo 11 en *Dracula. The Novel & the Legend*, Desert Island Books, Essex 2001 (1985) pp. 193-209, y HERBERT, CHRISTOPHER: «Vampire Religion» en *Representations*, no. 79, 2002, pp. 100-121.

síntoma fisiológico. En *Dracula*, además de los usos significativos, encontramos la aplicación de transfusiones, que en aquellos momentos eran una novedad, cuando no se conocían ni siquiera los problemas que podía generar la incompatibilidad de tipos. Es cierto que la banda necesita la fe y la creencia en los símbolos religiosos, pero también es importante el conocimiento de la ciencia moderna para combatir al monstruo. La sangre, al igual que la geografía del vampiro de la que hablamos al principio, se convierte en otro espacio de debate entre la ciencia moderna y la fe del pasado. Es muy interesante ver como Murnau, adelantándose de nuevo a las producciones más recientes lleva esa sangre al microscopio, después esto será una constante desde *I am Legend* a nuestros días, [70-73] en un intento de explicar el vampirismo desde la propia sangre, señalando el fluido rojo como el lugar y la causa del vampirismo. En *Dracula* Mina queda unida al conde mentalmente, porque ha bebido de su sangre, y esto era algo que no veíamos en anteriores ficciones del vampiro. Es cierto que el vampiro podía dominar a sus víctimas con la mente, contagiarlas como si de una peste se tratara, pero en lo que no se había insistido hasta *Dracula* es en el hecho de que es la propia sangre la que produce el contagio y la conexión mental.

Sangre



69

70

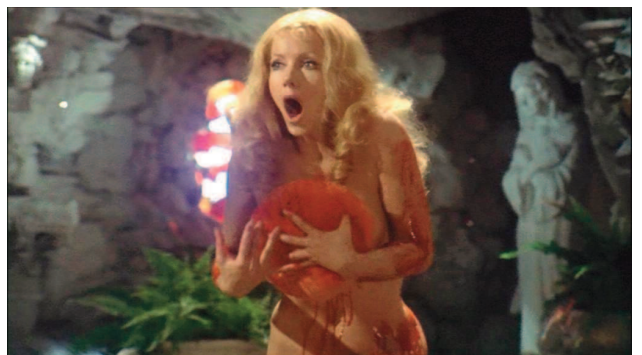
71



73

72

74



69. The Blood of Christ (1699) óleo sobre lienzo de François Spierre a partir de Gian Lorenzo Bernini, Museo de Roma. Blood. Art, Power, Politics and Pathology, óp. cit. p.87
 70. Fotograma de Dracula (1958) / 71. Fotograma de The Last Man on Earth (1964)
 72. Fotograma de Blade (1998) / 73. Alegoría de la Eucaristía (1690) óleo sobre lienzo de Juan Correa, Denver Mayer Collection. En Blood óp. cit. p. 75
 74. Countess Dracula (1970)

E) IMAGEN Y FOLKLORE

Hoy en día no solo identificamos una imagen del estereotipo del vampiro también conocemos algunas de las reglas fundamentales del folklore del vampiro, unas reglas que, al igual que esa máscara, son el resultado de una síntesis en la ficción y de un proceso selectivo por medio de la repetición de unos rasgos fundamentales, y no el resultado de un folklore balcánico preexistente. [75-80] «Todo el mundo sabe» que el vampiro puede ser ahuyentado por el ajo, descompuesto por la luz, asustado por un crucifijo, y que podemos acabar con el clavándole una estaca en el corazón, entre otras cosas. De igual modo que la imagen es el resultado de una criba en el tiempo, estas características se han ido consolidando en la cultura popular como una tradición, y de ellos se desprenden atributos iconográficos como la presencia de la cruz o el ataúd. Gracias a que el vampiro es un fenómeno bastante reciente, sobre todo si lo comparamos con otros mitos, podemos rastrear cada uno de estos elementos y señalar una procedencia mostrando de qué modo la imagen del vampiro se ha compuesto en el tiempo y no *en la noche de los tiempos*.

La aparición de los estudios folklóricos y el término *folklore* coincide en el siglo XIX con el auge del vampiro literario. El origen de ambos se remonta al siglo XVIII, cuando una serie de anticuarios comenzó a recoger las historias del «pueblo» para conservarlas por escrito. Estos coleccionistas han sido considerados los primeros folcloristas, y entre ellos algunos se dedicaron a coleccionar historias de muertos que regresaban de sus tumbas. Pero no hay que olvidar que en la novela de Stoker el folklore está sometido, y adaptado, a la narrativa y no a la difusión de conocimientos y de ahí que el autor modifique o destaque lo que le interesa con esta finalidad.

Desde el punto de vista del folklore Stoker se basó en libros como *The Book of the Were-Wolves. Being an account of a Terrible Superstition* (1865) de Sabine Baring Gould y *The Land Beyond the Forest* de Emilly Gerard. Pero también, como se viene reivindicando recientemente, tomó elementos del folklore irlandés. Paul Murray, por ejemplo, señala la estrecha relación entre Bram

Stoker y la familia Wilde expertos en el folkllore irlandés⁷⁰. Además entre los libros de Stoker se encontraba el libro de W. Sikes *British Goblins: Welsh Folk-lore, Fairy Mythology, etc.* (1894) sobre el que nada se ha dicho⁷¹. En la novela hay alusiones a Thor o los Bersekers (guerreros del norte también mencionados en el libro de Baring Gould) que señalan la influencia del folkllore de los países nórdicos, hacía el que por lo general se inclinaba la cultura británica protestante frente a la mediterránea romano católica. De toda esta maraña el autor rescata una serie de elementos que incluye en la ficción, reelaborándolos libremente y añadiendo ingredientes de su cosecha. Como vemos el folkllore que toma forma parte de diferentes tradiciones. Se trata sin duda de una construcción imaginaria en la cual el autor va escogiendo una serie de aspectos apropiados para la ficción.

Cada nueva novela o película que trata el vampiro recupera o reelabora este folkllore de ficción. Si una producción tiene éxito puede que alguno de sus elementos pase a formar parte de este folkllore cinematográfico. Las pautas se consolidan en el imaginario del vampiro a medida que se repiten. Es un error pensar que las reglas que delimitan la actuación del vampiro están contenidas en *Dracula* o en un libro anterior, Stoker solo llevo a cabo una elaboración bastante exitosa. Pero, por ejemplo, una de las normas más aceptadas, a saber que el vampiro es destruido por la luz solar, no aparecía en *Dracula*, y sin embargo esto es aceptado como norma universal del folkllore del vampiro. Hoy en día prácticamente cualquier película de vampiros cumple esta norma. Una norma que extendió Murnau a partir de su film *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) en la que el vampiro es destruido por la luz solar.

⁷⁰ MURRAY, óp. cit. pp. 194-197.

⁷¹ Este libro está recogido en la lista que se conserva en la fundación Rosenbach de Philadelphia (Recogida en FRAYLING óp. cit.). Hasta hoy no he encontrado ninguna mención sobre el mismo, no se si porque no se ha encontrado ninguna relación entre este y la obra de Stoker o por otros motivos. En cualquier caso es una referencia más a la hora de considerar la influencia del folkllore en su trabajo.

Imagen y folklore

75



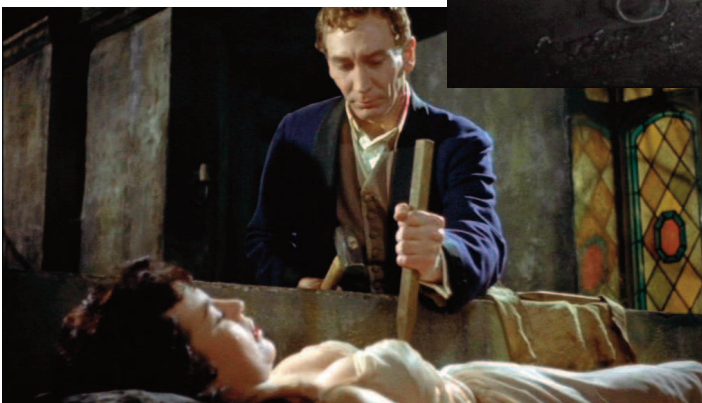
76



77



79



78



80



75. The Dance of the vampires (1967)
76. Pages from a Virgin's Diary (2002)
77. Dracula (1931)
78. Nosferatu (1922)
79. Dracula (1958)
80. The Last Man on Earth (1964)

F) *VANITAS Y VERITAS*

Es un ser inmortal como el vampiro, quien mejor encarna el miedo al paso del tiempo puesto que intenta prolongar el suyo a cualquier precio y a costa de los demás.

El vampiro está estrechamente relacionado con el tradicional tema iconográfico barroco conocido como *vanitas*. La vanidad frente al espejo y la presencia de un elemento como la calavera que llama la atención sobre lo efímero de esa belleza y lo transitorio de la existencia. Tanto en esas imágenes alegóricas representadas por una mujer frente al espejo, como en los bodegones en los que la fruta empieza a corromperse como signo de esa transitoriedad, el mensaje es el mismo y de algún modo ese mensaje está presente en las ficciones del vampiro. La apariencia del apolíneo vampiro contrasta con la rápida descomposición de su cuerpo cuando es empalado con la estaca o cuando la luz incide sobre él que rápidamente se convierte en cenizas. El vampiro se relaciona así con otro tema alegórico clásico como es la *veritas*, la verdad desvelada por el tiempo, solo que en este caso la verdad no es un cuerpo desnudo descubierto bajo un manto, sino que se muestra como esa descomposición o ese cadáver presente en la *vanitas* y que se ha convertido en uno de los estereotipos más repetidos. Si la *veritas* era representada como una mujer desnuda (la verdad) destapada por el personaje que representa el tiempo, aplicado al vampiro adquiere un sentido más terrorífico y violento al mezclarse con la iconografía de la *vanitas*. La verdad se descubre por medio de la luz o de la estaca y la visión de la verdad no es la visión del cuerpo desnudo de una mujer, sino la repentina disolución del cuerpo del vampiro y en última instancia la acción definitiva del tiempo. [81-83]

Así el descubrimiento de la verdad es al mismo tiempo el castigo de la vanidad y la demostración del poder del tiempo (*vanitas*). La imagen del sol y la luz como parte de ese proceso de verdad se convierten en los agentes de la verdad en las ficciones del vampiro. Pero la luz no cumple esta función en un sentido únicamente alegórico –luz como símbolo de verdad – sino que actúa en

un sentido literal, disolviendo la carne del monstruo y transformando sus huesos en cenizas, de nuevo aquí el símbolo se hace cuerpo.

Ese desarrollo en imágenes del proceso de desintegración del cadáver llama la atención sobre la modernidad del vampiro y su importancia como *vanitas* contemporánea adelantándose y entroncando con el arte contemporáneo desde la cultura más popular o mediática. En esta línea podemos citar por ejemplo la obra de Sam Taylor Wood, *Still Life* (2001) representa el proceso de descomposición del mismo modo pero continuando la tradición del bodegón alegórico desde una técnica cinematográfica, como la aceleración del tiempo frente a los ojos del espectador. [84] Lo que en un primer momento parece una foto fija de una naturaleza muerta en un marco rectangular, resulta ser un video-cuadro. La fruta se va transformando ante la vista del espectador que percibe, primero de manera sutil y luego evidente, la progresiva corrupción en los tres minutos que dura el proceso, una secuencia similar a las que observamos en la destrucción del vampiro. La obra de Sam Taylor Wood establece un nexo entre la imagen fija del bodegón tradicional con el proceso en movimiento de la descomposición, algo que venían mostrando las ficciones del vampiro en otro contexto desde hacía tiempo. Ver el deterioro en las piedras de un castillo (la ruina arquitectónica), en las manzanas de un bodegón o en el cuerpo de un vampiro tienen en común la toma de conciencia del tiempo a través un proceso visual. Es interesante que el propio título *Still life*, lo que en castellano llamamos *naturaleza muerta*, en inglés tenga otro significado «todavía vivo». La traducción diferente llama la atención sobre esa frontera, «todavía vivo» o «naturaleza muerta» en la que se encuentra el vampiro, muriendo y no-muriendo y que es uno de los motivos fundamentales detrás del monstruo.

La obra de Sam Taylor Wood no es la única *vanitas* contemporánea y otros trabajos enlazan con esta imagen del vampiro quizá incluso inspiradas por este como en el caso de los ejemplos que aquí adjuntamos del *Autoportrait* (2004) de Pascal Convert o *Faces* (2001) de Li Yongbin⁷². [85-86]

⁷² Véase ANNE-MARIE CHARBONNEAUX (dir.): *Les vanités dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris 2005.

En las primeras historias del vampiro este tema no estaba presente, detrás del caso Paul no existía este tema alegórico y tampoco en las primeras lecturas que los receptores hicieron de este, sin embargo poco a poco se ha convertido en uno de los motivos fundamentales, especialmente en el cine, aunque como ya vimos estaba presente en la obra de Gautier y la vampira cuyo «hermoso cuerpo se convirtió en polvo y no fue más que una espantosa mezcla deforme de ceniza y huesos medio calcinados»⁷³. Lo que esto pone de manifiesto es que, al igual que otras de las cualidades iconográficas que hacen del vampiro el estereotipo que conocemos es un elemento muy reciente, aunque enlaza significativamente con una tradición, barroca en este caso, incidiendo en la línea de este trabajo: la modernidad de la imagen del vampiro.

⁷³ GAUTIER, óp. cit. p. 90. En referencia a esta cita véase el apartado 2.2 - «*La Morte Amoreuse* de Theophile Gautier».

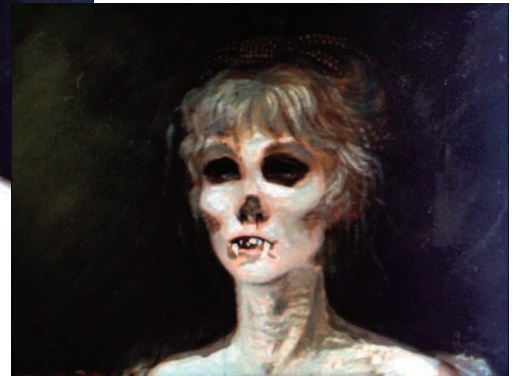
Vanitas I



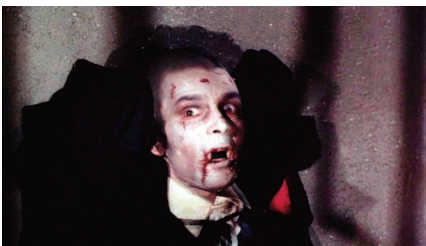
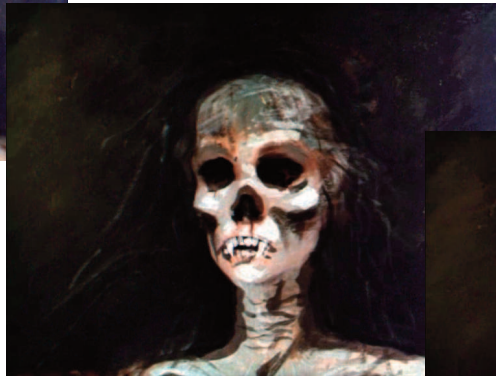
81

81. Secuencia de la muerte del vampiro en *Taste the Blood of Dracula* (1970)

Vanitas II



82



83



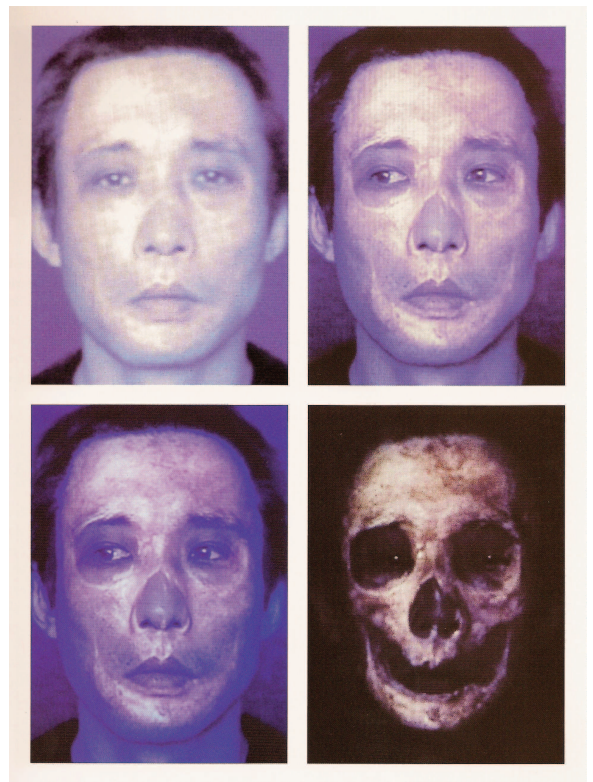
82. Secuencia de *The Vampire Lovers* (1970). Tras decapitar a la vampira su imagen en el retrato se degrada

83. Secuencia de *Twins of Evil* (1971), una vez decapitado el cuerpo del vampiro se degrada

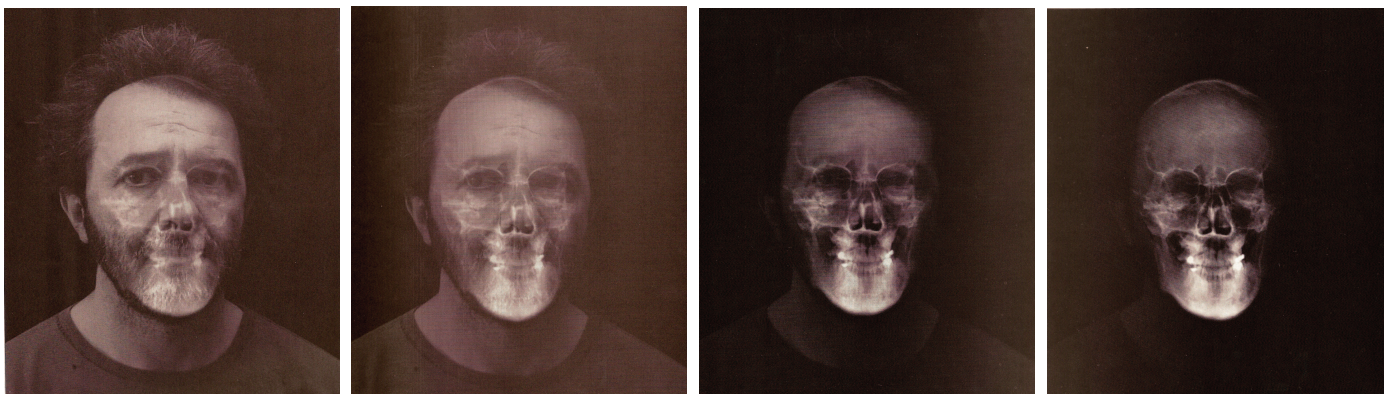
Vanitas
arte contemporáneo



84



85



86

84. Still life (2001) imágenes del vídeo de Sam Taylor Wood

85. Faces (2001) imágenes del vídeo de Li Yongbin

86. Autoportrait (2004) de Pascal Convert, 4 de las 150 imágenes que componen la obra
Imágenes extraídas de *Les vanités dans l'art contemporaine*, óp. cit. p. 71, p. 89 y pp. 170-173
respectivamente

3.2 - ENTOMOLOGÍA VAMPÍRICA: LAS VARIACIONES

La máscara rígida, una capa y unos colmillos, contrastan con la infinidad de variaciones producidas a través de la ficción que encontramos bajo el término vampiro. Jean Marigny, en su tesis *Le vampire dans la littérature Anglo-Saxonne* (1985)⁷⁴, ha llevado a cabo la mayor y más minuciosa sistematización de las historias del vampiro en el ámbito de la literatura anglosajona, clasificando todos y cada uno de los vampiros que ha encontrado en la ficción en diferentes categorías, y desde varios puntos de vista. Como si de un entomólogo se tratara, separando los vampiros en varios apartados y diferentes categorías.

Su clasificación está dispuesta del siguiente modo. En tipología del vampiro («Typologie du vampire») distingue cinco grupos en relación al tipo de ente que representa el vampiro dentro de la ficción: «Vampiros humanos tradicionales», «Otros vampiros humanos», «Vampiros psíquicos», «El bestiario vampírico», y «Plantas, elementos y objetos vampiros». En el siguiente apartado «El vampiro a través de los géneros literarios» trata esta figura desde la poesía, el teatro, en los relatos fantásticos, relatos de ciencia ficción, la literatura policíaca, relatos psicológicos, y finalmente el vampiro y el humor. En último lugar, divide el vampiro en relación a su temática: la sangre, la muerte, la vida y la eternidad, la noche y el sueño, depredación, seducción y complicidad, la exploración del inconsciente, el tema del mal, vampirismo y sociedad, el retorno del mito. Su extensa tesis parece un mapa completo del vampiro en la literatura. Sin embargo, lo que podría parecer una delimitación definitiva del vampiro pone de manifiesto en sí misma su problema; tanta cantidad de tipos y especies de vampiro destacan precisamente su constante metamorfosis y su inconsistencia como grupo. Este voluminoso trabajo no parece que haya tenido mucha influencia fuera de unos pocos investigadores, debido a lo limitado de la edición⁷⁵, sin embargo es importante referirlo como contraste del estereotipo.

⁷⁴ JEAN MARIGNY, *Le vampire dans la littérature Anglo-Saxonne*, Didier Erudition, Paris 1985.

⁷⁵ Todo lo contrario que ha ocurrido con otro libro de Marigny *El despertar de los vampiros*, Ediciones B, Barcelona 1999 (1993), editado en diferentes idiomas y con una amplia difusión. Se

A día de hoy, años después de que haya sido publicada la tesis de Marigny, podríamos incorporar diferentes nuevas subespecies a su catálogo de entomólogo. También es necesario tener en cuenta que Marigny trata exclusivamente el ámbito literario y excluye el problema fundamental que afecta directamente a la imagen, su difusión mediática (anfibia podríamos decir) desde el cine, TV, cómic, internet, objetos y productos de uso cotidiano, hasta la nueva cultura gótica (actitudes, roles, creencias, formas de vestir...). Marigny no trata el modo en que esas imágenes se relacionan y evolucionan sino que las presenta como compartimentos estancos. Sin embargo su aportación es importante como muestra de la diversidad de vampiros en la ficción y debe ser tomada en cuenta a la hora de dibujar el mapa del vampiro, aunque de algún modo le podemos achacar el mismo defecto que a las teorías del vampiro universal⁷⁶.

Lo que tratamos de hacer aquí es mostrar como dentro de ese vampiro universal en cualquier lugar, en cualquier momento, se destaca una máscara repetida. Y como al mismo tiempo esa máscara se ha utilizado desde el comienzo con una finalidad llamémosla política, fuera del ámbito de la ficción pero en tantas variantes como en la ficción.

Si hacemos aquí alusión al trabajo de Marigny y su extensa clasificación del vampiro es para mostrar, aunque someramente, la extensión y variedad del vampiro que se desarrolla de manera paralela al estereotipo fundamental, el que identificamos con el modelo Lugosi. Frente a cliché repetido infinidad de veces, existe un continuo ejercicio de estilo que hace crecer al vampiro en el imaginario, un ejercicio del que aquí solo dejamos constancia. Cada una de estas variedades responde a unas circunstancias determinadas y como monstruo es imagen-reflejo de un contexto determinado. Si cada monstruo plantea la pregunta ¿por qué lo hemos creado? cada uno podrá dar una respuesta diferente, y es necesario verlo de cerca para acercarnos a esa respuesta.

trata de una publicación de carácter general con numerosas ilustraciones y un anexo con textos originales y bibliografía.

⁷⁶ Véase 0.4 - «El vampiro universal».

3.3 – LOS «VAMPIROS POLÍTICOS»

Hay una *subespecie* de vampiro que aparece una y otra vez desde que el monstruo irrumpiera en el imaginario europeo, es la que hemos dado en llamar el vampiro político. Político en el sentido de su utilización para denunciar abusos de poder, de imagen que refleja una relación «parasitaria» entre seres humanos, utilizada a menudo contra cargos y mandatarios de diferentes círculos, pero también para acusar a grupos concretos e incluso naciones. Desde 1732 hasta nuestros días, esta utilización del vampiro ha sido constante, y sus continuas reapariciones nos hacen pensar que seguirá estando presente en el futuro, al haberse convertido en un estereotipo arraigado a lo largo de todo este tiempo a través del uso.

3.3.1 - CALEB D'ANVERS Y LA PRIMERA LECTURA DEL VAMPIRO POLÍTICO

El 11 de marzo de 1732 se publicaba en *London Journal* la noticia de prensa que considerada el primer texto en inglés donde se utilizaba la palabra vampiro. La noticia recogía el acontecimiento sucedido en Medreyga (Hungría) el 7 de enero de ese mismo año, al que nos hemos referido desde el comienzo como el caso Paul y el origen del vampiro. Tan solo dos meses después, el 20 de mayo, *The Craftsman* publicaba en primera página un largo artículo que trataba la «disputa sobre los prodigios» sucedidos recientemente en Hungría recogidos en *London Journal* y firmado por Caleb D'Anvers. [Véase anexo] Tras un seudónimo habitual, Nicolas Amhurst, fundador del periódico, narraba el desarrollo de una discusión de salón en la que el propio autor se habría visto envuelto una noche. Tras recapitular la historia de Arnold Paul, el autor procedía a relatar la disputa y los argumentos que allí expusieron.

Uno de los valores fundamentales de este texto es que muestra la reacción que causó el prodigio de los vampiros, como fue recibida la noticia y cuales fueron algunas de las reacciones inmediatas a un acontecimiento actual (insistiendo, una vez más, en la contemporaneidad del fenómeno). En ese

momento ya encontramos tres puntos de vista fundamentales con respecto al vampiro, que se van a repetir desde entonces, y que resumen buena parte del recorrido imaginario por el que va a circular el vampiro posteriormente. Estas posturas no solo representan varias de las actitudes reales hacia los vampiros, entre la credulidad y el racionalismo, sino también situaciones con las que nos encontraremos en las propias tramas de ficción, especialmente ese debate credulidad-incredulidad.

En aquella reunión descrita por Caleb D'Anvers, junto con el propio autor del artículo, se encuentran dos partes enfrentadas un «doctor en Física» (*Doctor of Physick*) y una «bella joven señorita» (*beautiful young lady*). El autor no da más detalles sobre sus personas o nombres, aunque por el relato se deduce una cierta familiaridad son presentados como estereotipos, superstición o quizá mejor visión novelesca y racionalismo. Cada uno asume una postura opuesta y mientras la joven dama defiende la posibilidad de la existencia de tales criaturas, apoyándose en la autoridad que firma el relato del caso Paul (autoridades médicas y militares), el doctor afirma que eso son «romantick stories»⁷⁷. «Romantick» en un sentido despectivo que nos habla del comienzo de la formación de este término. El doctor afirma que ningún cirujano ni soldado en el universo le convencerán de que un cadáver puede atormentar a los vivos en contra de las leyes de la naturaleza. El autor del artículo es interpelado a dar su opinión, y nos cuenta como, para moderar en la querella, descubre un nuevo significado a esta historia que no contradice a ninguno, una lectura política del caso Paul.

La postura del doctor en Física representa la actitud científica creciente, producto de los tiempos modernos en la que no hay lugar para la superstición. Ningún argumento puede convencerle de que un muerto sea capaz de regresar de la tumba para alimentarse de la sangre de los vivos. Sus argumentos contra el monstruo no apelan a la autoridad religiosa, al contrario, sus explicaciones

⁷⁷ Nótese que estamos en 1732 y que todavía no se ha publicado siquiera *El castillo de Otranto*. El sentido de «romantick stories» aquí es el de «novelero» o «extravagante» como fue utilizado en la literatura inglesa desde fines del siglo XVII y a lo largo del XVIII. (Véase sobre el término «El movimiento romántico» JAVIER ARNALDO en *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I) V. BOZAL (ed.) La Balsa de la Medusa, Madrid 1996, p. 201.

buscan soluciones mecanicistas y niegan cualquier evento contrario a los «principios de la filosofía y la leyes de la Naturaleza». Su actitud no solo es despectiva con respecto a esa superstición en particular, sino que también ataca «las ridículas historias» que son artificio de nuevos escritores con las que llenar los periódicos en temporadas sin otras noticias más interesantes. No solo critica el vampiro, sino el medio en general que difunde estas historias extrañas. Con argumentos opuestos, la joven dama refiere a la autenticidad de los hechos, basándose en la autoridad de los firmantes del documento «Visum et Repertum» tal y como es descrito en *London Journal*. Es muy interesante observar como la postura del Doctor anuncia de forma casi literal la de Rousseau treinta años más tarde:

Si hay una historia bien documentada en el mundo esa es la de los vampiros. No falta nada: testimonios verbales, certificados de personas notables, cirujanos, curas y magistrados. Las pruebas judiciales son de lo más completo. Con todo esto sin embargo ¿quien cree en los vampiros? ¿Debemos ser condenados por no creer?⁷⁸

Dos siglos más tarde, también Montague Summers recurrirá a un argumento parecido, pero en sentido contrario, para convencer de su existencia. Una superstición que se repite a lo largo y ancho del mundo y desde tiempos inmemoriales tiene que ser cierta, viene a decir a través de su coleccionismo de casos. El doctor, al igual que Rousseau más tarde, responde a los argumentos de la joven afirmando que ningún cirujano ni oficial en el universo podrá convencerle de que un cadáver, cuyos «poderes animales» hayan sido totalmente extinguidos, podría atormentar a los vivos chupándoles la sangre ni realizar cualquier otra función activa u operativa.

Tras argumentos y chanzas el autor del artículo es interpelado a dar su opinión, le piden que se decante por uno de los dos. La interpretación irónica de D'Anvers intenta conciliar las dos posturas en una lectura racionalista que reconoce la existencia de los vampiros, pero que niega su condición

⁷⁸ Alusión a los vampiros extraída de una carta a Christophe de Beaumont, Arzobispo de París. Recogida en PETER HAINING *A Dictionary of Vampires*, Robert Hale, Londres 2000, p. 224.

sobrenatural. Afirma D'Anvers que el vampiro existe, y Arnold Paul fue un vampiro en efecto, pero habría sido un cobrador de impuestos a quien los aldeanos quieren ver muerto por «chuparles la sangre». Caleb D'Anvers da comienzo así a la lectura del vampiro en clave política (el propio artículo será rebautizado como «Political Vampires» en una antología del mismo año) y en los parámetros racionalistas de la época. Una tradición de imágenes y usos del monstruo que se repetirá constantemente, desde entonces y hasta nuestros días, y que son esenciales al mismo y no un añadido tardío como se podría pensar. Ese artículo concentrada buena parte de la que será la historia del vampiro en su desarrollo: «romantick stories», explicaciones o desmentidos racionalistas, y lecturas en clave política. Ese debate es el inicio de eso que llamamos vampiro. En aquel momento era un monstruo carente de imagen definida, lo importante entonces no era su máscara, que se configuraría mas tarde, sino el debate de su propia existencia y naturaleza, a partir de ese debate tomará cuerpo.

La importancia de este texto es capital, ya que pone de manifiesto que, en primer lugar, el debate en torno a los vampiros se disparó a partir de las noticias del caso Paul, incidiendo en la hipótesis de partida que señala a Arnold Paul como el primer vampiro; en segundo lugar vemos como desde ese primer momento el vampiro fue objeto de discusión entre una concepción racionalista (representada por el doctor en Física) y una visión romántica marcada por la imaginación y la juventud y a menudo también por lo femenino, como en el caso de esta *joven señorita*.

Este debate no solo indica una de las líneas temáticas fundamentales del vampiro sino que señala una estrecha unión entre el monstruo que nos ocupa y los debates ideológicos y estéticos contemporáneos, que más tardan continuarán también en el XIX como vimos en el caso de *La morte Amoreuse* (1836) de Théophile Gautier en términos de ficción pero también enfrentando la visión novelesca a la pragmática.

3.3.2 -VAMPIRISMO E ILUSTRACIÓN

La Ilustración, como corriente de pensamiento que va a fundar las bases del mundo moderno, además de coincidir con el vampiro en el tiempo en su discurso, va a formar parte directamente del texto del vampiro en su pulso por destacar la razón frente a las supersticiones. El siglo XVIII verá nacer junto con el vampiro y sus discusiones pseudocientíficas algunos monumentos dedicados al conocimiento; La *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert en 1765 contrasta con *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, publicada en las mismas fechas. En la línea de la *Encyclopédie* el diccionario alemán *Zedler Lexicon* también nace junto al vampiro. Conocido por el nombre de su editor, Johan Heinrich Zedler, fue impreso desde 1732 y precisamente en Leipzig. Tanto la *Encyclopédie* como el *Zedler Lexicon* recogían la entrada vampiro⁷⁹.

La entrada contenida en el *Zedler Lexicon* «Vampyren» es la más extensa de las dos, y contiene una importante lista bibliográfica. Su aparición en el entorno de Leipzig, el año que fueron publicados varios tratados sobre el vampiro y en el momento que consideramos el origen del fenómeno, convierten a este texto en una fuente principal. A pesar de la importancia de dicha entrada, y de su disponibilidad hoy en día⁸⁰, hasta el momento no la hemos encontrado referida en ningún estudio sobre el vampiro. La mayoría de los estudios que tratan esos orígenes, o buscan una explicación de aquel fenómeno, no acuden directamente a esos textos sino a sus versiones o transcriptores posteriores, fundamentalmente Montague Summers. El problema de este intermediario es que, a pesar de su profunda erudición, creía en la existencia real de los vampiros desde antiguo, y es el principal responsable del vampiro universal. Obviaba una cuestión que en aquel origen parecía clara; a saber, que el vampiro

⁷⁹ La entrada en el *Zedler Lexicon* de vampiro, cuya referencia en textos sobre el vampiro no he visto hasta ahora, es sin embargo un documento en el que se relata la polémica de primera mano, antes que Calmet, y al ser publicada en el propio Leipzig desde un conocimiento directo de las fuentes principales. Su lista bibliográfica, la primera sobre textos de vampiros debería ser un punto de partida a la hora rastrear los comienzos del vampirismo.

⁸⁰ El texto original completo se puede consultar a través de la Red en formato facsimilar en la página www.zedler-lexikon.de perteneciente a la Bayerischen Staatsbibliothek donde se puede acceder al texto completo. Una de las impresiones del original se conserva como obra de referencia en la sala de manuscritos de la British Library en Londres.

es un acontecimiento contemporáneo, directamente condicionado por el medio que le rodea. Ya hemos mencionado como Calmet decía aquella frase «desde hace unos treinta años...»⁸¹, en esta misma línea en el *Zedler Lexicon* se habla de dos informes con respecto a los vampiros, el de Peter Plogojomitz en Kisolova (fecha en 1725, pero documentada en 1732) o el de Arnold Paul en Medreyga (1732). De otras figuras cercanas, como los Burcolaccas griegos, constantemente identificados como vampiros, el *Zedler Lexicon* dice:

Tienen aspectos en común con los vampiros: ambos tienen que sorprender y matar a los hombres de manera repentina; los brucolaccas comen en las tumbas por ello se mantienen frescos y vívidos, los vampiros chupan la sangre de los vivos y por ello se mantienen en un estado no descompuesto. (...) Solo hay una diferencia entre ellos: los brucolaccas son cuerpos desterrados, los vampiros no. Al menos en los informes mencionados más arriba, no se dice que los vampiros deban ser cuerpos muertos en excomunión⁸²

La pequeña diferencia que aquí destacamos no es una cuestión de «purismo vampírico», no se trata de delimitar al milímetro, pero si de saber cuándo y cómo hemos decidido incluir a unos y otros en un mismo grupo, llamado vampiro, por medio de un coleccionismo de casos. En el siglo XVIII el vampiro es un fenómeno perfectamente delimitado, un par de ejemplos muy concretos, y su universalización se debe en buena medida a estas obras enciclopédicas. El monstruo que nos ocupa es el producto de una búsqueda y clasificación moderna, coleccionismo, teñidos de una cierta obsesión por un pasado y una entomología monstruosa. Un producto de eruditos e ilustrados y del gusto del público por los aspectos más conocidos del monstruo y por una búsqueda de más y más ejemplos que emparentar a su *Kith and Kin* («amigos y relativos» era el título del libro de Summers). Es cierto que el *Zedler Lexicon* parece dejar claro los límites de ese fenómeno original, sin embargo no es tan rotundo como los representantes de la Ilustración francesa, que ya arremeten sin contemplaciones contra la superstición en general.

⁸¹ Véase el apartado 0.3- «La invención del vampiro y el caso Paul».

⁸² La traducción inédita del original, de la que estoy enormemente agradecido, es de Alicia Miguélez Cavero y corresponde a la entrada «Vampyren» en el *Zedler Lexicon* pp. 474-482.

El fenómeno en ciernes alcanzó tal relevancia que súbitamente los intelectuales contemporáneos se vieron en la obligación de pronunciarse al respecto, aunque fuera precisamente para despachar esas creencias y establecer la relación entre el monstruo y la realidad por medio de la ironía. Así Voltaire en su *Diccionario filosófico* tenía que desmentir ese rumor popular y le daba la vuelta a la superstición para utilizar la imagen del vampiro en favor de «la razón». La criatura fantástica es empleada así como arma arrojadiza contra la superstición y el abuso en general. Se burla y arremete contra quienes entraron en su discusión, aunque en su propia actitud no hace sino contribuir al mito. La razón se sirve a menudo de los recursos del terror para después descubrir la mascarada, como el procedimiento empleado por Ann Radcliffe en sus novelas donde detrás del terror irracional, o incluso sobrenatural, termina apareciendo un hecho natural que lo explica todo. La alusión más repetida del texto de Voltaire a los vampiros en su diccionario es la siguiente:

Los vivos a quienes los vampiros chupaban la sangre, se quedaban pálidos y se iban consumiendo; y los muertos que la habían chupado engordaban, les salían los colores y estaban completamente apetitosos. En Polonia, en Hungría, en Silesia, en Moravia, en Austria y en Lorena, eran los países donde los muertos practicaban esa operación. Nadie oía hablar de vampiros en Londres ni en París. Confieso que en esas dos ciudades hubo agiotistas, mercaderes, gentes de negocios que chuparon a la luz del día la sangre del pueblo; pero no estaban muertos, sino corrompidos. Esos verdaderos chupones no vivían en los cementerios, sino en magníficos palacios.⁸³

Más adelante, con respecto a las ofrendas de alimentos a los reyes muertos dice: «los verdaderos vampiros son los frailes, que comen a expensas de los reyes y de los pueblos»⁸⁴.

El comentario de Voltaire continuaba la misma relación que de un modo irónico planteada en *The Craftsman* Caleb D'Anvers, igualando a esas personas que aprovechan su situación ventajosa para sacar partido de los demás. Este

⁸³ VOLTAIRE, *Diccionario Filosófico*, Sempere, Valencia 1901 (1764), tomo 6, pp. 180-183.

⁸⁴ *Ibíd.*

giro hacia la política, sin desmentir directamente la existencia de los vampiros sino atribuyéndoles una existencia pública, aproxima la amenaza al público convirtiendo los peligros cotidianos en los *verdaderos vampiros*. Voltaire da un paso más con respecto a Caleb D'Anvers, que había interpretado el caso de Arnold Paul como un cobrador de impuestos, y amplía el grupo de los chupasangres incluyendo agiotistas, mercaderes, gentes de negocios e insistiendo especialmente en los frailes, utilizando la «superstición novedosa» contra la «superstición establecida».

En el momento en que Voltaire escribe su *Diccionario filosófico* todavía no se ha publicado ni tan siquiera *The Castle of Otranto*, y falta mucho todavía para que el vampiro vea la luz en el terreno de la narrativa de ficción, por eso es importante destacar que la imagen del vampiro como representación del abuso precede a esa configuración de la máscara de la ficción y de algún modo permanece detrás de esta en su texto, lo quieran los autores de la ficción o no. Si hay algo inconsciente en la ficción del vampiro es ese significado de abuso económico olvidado a menudo por los estudiosos, a pesar de las numerosas ilustraciones que día a día nos lo recuerdan.

Un año después de Voltaire, Diderot y D'Alembert incluyen la entrada vampiro en su Enciclopedia, no para reinterpretar irónicamente, sino aclarando directamente su carácter de superstición y arremetiendo contra el libro de Calmet, que habría llevado a cabo según sus palabras «una obra absurda de la que no le creíamos capaz»⁸⁵. Para ellos la cuestión no necesita ni tan siquiera ser discutida, hablar de ello es darle cuerpo, sin embargo necesitan dejarlo bien claro. En esta breve entrada no hay lugar para la ironía de Voltaire, sin embargo es significativo que los enciclopedistas se vieran en la necesidad de incluirla, a pesar de lo reciente de la aparición de los vampiros, lo que muestra la popularización de dicha superstición y la necesidad de negarla a toda costa en ese «monumento a la razón» que pretende ser la Enciclopedia. Lo que es más importante, estos diccionarios, tanto el *Zedler* como la *Encyclopedie* como el

⁸⁵ DIDEROT y D'ALAMBERT, *Encyclopédie*, Tome Seizieme, Samuel Faulche & Compagnie, 1765, p. 828.

Diccionario filosófico de Voltaire se convierten en los propios medios de difusión del vampiro y la superstición, que ellos mismos pretenden combatir, y en sus propias definiciones están construyendo y delimitando con precisión el dibujo de ese monstruo, independientemente de que se afirme su inexistencia.

Que el sueño de la razón produce monstruos es ya un tópico repetido hasta la saciedad, pero la forma concreta en que las circunstancias contemporáneas han favorecido la difusión imaginaria de esos monstruos, y en particular el vampiro, es lo que intentamos determinar aquí. ¿Hasta que punto estos textos ilustrados ocuparon un lugar fundamental en la creación del vampiro y de que forma? A día de hoy sería imposible precisar con exactitud el alcance de esa difusión y, sin embargo, es un factor importante que no podemos dejar de señalar, una pregunta que no podemos dejar de formular. ¿Es posible quizá rastrear su influencia a través de las propias narrativas del vampiro? ¿Hay algo en sus tramas e iconografía que nos hable de esos ilustrados y sus conocimientos? ¿Hasta que punto la idea de conocimiento universal ha influido en el vampiro y en su propia «universalización»? ¿De qué manera está unido el vampiro a esa universalización del conocimiento? ¿No es el vampiro una de las imágenes más universales, y de serlo, acaso no se debe su universalidad a la difusión mediática favorecida por la Ilustración?

De nuevo la universalidad del vampiro, su expansión mundial, es el objeto de nuestra reflexión, volviendo sobre su asociación a ciertos temas inherentes a la existencia humana, la muerte y el regreso de esta, la sangre y su pérdida o ganancia asociada a esa misma vida y muerte, y la digestión del fluido como medio de adquirir lo que representa, entre otros aspectos. Lo que aquí se quiere destacar no es la universalidad de ciertos símbolos que el vampiro contiene sino la difusión particular de ese continente de símbolos como producto de unas circunstancias modernas particulares. El conocimiento enciclopédico, sus delimitaciones y su intento de difusión universal son el primer factor a destacar. Estos primeros debates van a tener dos consecuencias fundamentales. Por un lado la equivalencia entre el vampiro y el abuso es reforzada, por ejemplo a través del uso que hace Voltaire. Pero además se

destaca una relación política entre ese abuso y la superstición, estableciendo así una equivalencia entre abuso, superstición, medievalismo y antiguo régimen. El vampiro es un monstruo de creación contemporánea pero utilizado para señalar un abuso y unos miedos de un pasado que se quiere dejar atrás. Por otro lado, el propio debate sobre su existencia será uno de los motivos presentes en las tramas de ficción, dando así un salto desde el debate público hacia el desarrollo de las propias ficciones.

3.3.3 - LA ECLOSIÓN DEL «VAMPIRO POLÍTICO»

A través de los textos de Caleb D'Anvers, también el texto de Voltaire mencionado en el apartado dedicado a la Ilustración, ya hemos visto que además de las historias del vampiro como muerto que regresa de su tumba para chupar la sangre de los vivos, la imagen del vampiro desde ese primer momento se utiliza para destacar una situación de abuso, principalmente económico, favorecida por una posición social. Esta utilización, aunque presente, queda eclipsada a lo largo de la primera mitad del siglo XIX por las ficciones propiamente dichas, historias con tramas y argumentos. El lado romántico de la historia se superpone en esos momentos a su versión más racional e irónica. Las ficciones narrativas están elaborando la imagen del monstruo y ocultan ese sentido político, que sin embargo permanece latente. Coincidiendo con el auge de los movimientos obreros en el ámbito político, y el movimiento realista en la cultura, reaparece con más virulencia en la segunda mitad del siglo.

La publicación del relato de Polidori, la notoriedad que alcanza por la supuesta autoría de Byron, y las numerosas adaptaciones teatrales que popularizan la historia entre el gran público, contrastan con la desaparición de ese uso común del vampiro como abuso, que habríamos visto desde el comienzo, aunque en el relato de Polidori no deja de haber un punto irónico de pragmatismo frente al héroe romántico. Esto no quiere decir que en el relato de Polidori y otros contemporáneos no se puedan establecer unas lecturas políticas, pero se trata de sub-textos bajo la trama argumental y no el objetivo directo. Esta momentánea desaparición servirá para enriquecer la imagen, y más tarde permitirá una reutilización visual de vuelta en el ámbito político. Desde el primer momento se identifica al vampiro con el abuso pero ¿cómo es ese vampiro? Así hay que esperar al desarrollo iconográfico en la ficción para que se cree una imagen que después volverá a ser utilizada con ironía.

En la segunda mitad del XIX el uso del vampiro político se generaliza. Junto con la producción de ficciones, que no se detiene, y el desarrollo

iconográfico ligado al murciélago vampiro, vemos aparecer innumerables casos en los que la imagen del vampiro señala esa situación de abuso de poder. Con mucha insistencia prestamistas, capital, políticos de primera fila, críticos literarios, religiosos y comunidades religiosas o grandes superficies comerciales serán retratados como vampiros. Desde entonces y hasta el día de hoy, tanto el vampiro en la ficción literaria como la utilización de su imagen como denuncia social, funcionaran de manera paralela y en muchos casos conjunta. Gracias al desarrollo de la imagen en las ficciones, el vampiro podrá ser utilizado de manera gráfica para caricaturizar a esos personajes vampiros, convirtiéndolos en monstruos a través de unos rasgos iconográficos identificables. Uno de los hitos fundamentales desde este punto de vista es la utilización que hizo Marx en *El Capital* y la versión gráfica de este que dio después Walter Crane.

3.3.4 - VAMPIROS Y EL CAPITAL. MARX, WALTER CRANE Y CARTOONS FOR THE CAUSE

«El capital es trabajo muerto que no sabe alimentarse, como los vampiros, más que chupando trabajo vivo, y que vive más cuanto más trabajo vivo chupa».

K. Marx, *El Capital*⁸⁶

Es frecuente señalar la cita de Marx que asocia al vampiro con el capitalismo como el origen de este uso. El fragmento identifica el capitalismo con el vampiro, y corresponde al capítulo dedicado a la jornada de trabajo. Marx establece una relación directa a través de la equivalencia entre dinero y sangre, o por extensión dinero y vida, relación que precede al vampiro en el imaginario popular. Las imágenes góticas son frecuentes en los escritos de Marx, como ha destacado Chris Baldick, señalando como ejemplo *El Manifiesto Comunista* (1848) que comenzaba precisamente con «Un espectro asola Europa...» refiriéndose irónicamente al miedo al comunismo⁸⁷. En principio podría parecer extraño que el discurso del movimiento obrero echara mano del vocabulario gótico, pero si tenemos en cuenta que tanto la Revolución Industrial como el imaginario de Burke se desarrollan de forma paralela no es de extrañar que uno y otro se relacionen estrechamente para reflejar una situación real. La utilización de estas imágenes góticas, a propósito de los miedos de la burguesía, no es un simple truco de estilo, indica Baldick, sino que sigue y refuerza ciertos elementos fundamentales de la manera en que Marx entiende el capitalismo y su lugar en la historia⁸⁸. Es irónico que en una época en que se ha desterrado la superstición se recurra precisamente a ese miedo para asociarlos con los peligros del presente, presentándolo como una regresión.

Sin embargo, este uso que hace Marx del vampiro, junto con otras imágenes góticas que se extienden a lo largo de sus escritos, no es exclusivo de Marx. Caleb D'Anvers ya había establecido esa relación entre Dinero-Sangre. En

⁸⁶ KARL MARX, *El Capital*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá 1976, p. 179, vol I.

⁸⁷ CHRIS BALDICK, «Karl Marx's Vampires and Grave-diggers» capítulo de *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*, Claredon Press, Oxford 1987, p. 121 y ss.

⁸⁸ *Ibíd.*

la sanguijuela, conocida antes que el vampiro, también estaba implícito ese uso metafórico. Como en la ilustración titulada «Cure Diplomatiche» publicada en *Il Don Pirlone* en 1849, en la que vemos a la nación italiana representada por una mujer dormida a la que cuatro sanguijuelas («Spagna, Francia, Austria y Napoli») chupan la sangre. [87] El título hace alusión a la cura de sangrado realizada con sanguijuelas, una cura que en este caso se presenta como excesiva, y que alude al envío de tropas contra la República romana en la primavera de ese año⁸⁹.

Marx no inventó una metáfora del capital sino que utilizó una idea bastante común al público general, no solo por su similitud con la sanguijuela, sino por el uso del vampiro como abuso económico. Así lo demuestra el texto coetáneo *The Vampires of London* (1865) que veremos en el siguiente apartado y en el que se emplea el vampiro en el mismo sentido, asociando a los prestamistas londinenses con el monstruo chupasangre. Es cierto que *El capital* de Marx es la obra que más debió contribuir a la extensión de esta asociación vampiro-capital, y su papel en la difusión de esa imagen es importante, pero no debemos pasar por alto que se trataba ya de un uso común, cuyos textos, como *The Vampires of London*, y otros escritos a lo largo de esta segunda mitad del XIX constatan.

A pesar de la importante popularidad que alcanza el vampiro capitalista a lo largo de toda la segunda mitad del XIX, no es hasta 1885 cuando aparece su representación gráfica por primera vez. A menudo se ha citado *The Vampire* de Walter Crane, pero hasta ahora nadie parece haber mostrado interés en rastrear su procedencia en la que, de nuevo, la prensa ocupa un lugar fundamental. En el verano de 1885, Walter Crane iniciaba su cruzada gráfica a favor del movimiento obrero en la publicación *Justice. The Organ of Social Democracy*, año marcado por la Internacional Socialista. El sábado 22 de agosto en la portada de *Justice* se anunciaba en letras grandes «¡Anuncio especial! Nuestro dibujo El

⁸⁹ Caricatura publicada en *Il Don Pirlone* el 6 de junio de 1849, sin firmar. Reproducida en el catálogo *La Sátira al Tempo de Mazzini. Caricature Italiane tra il 1805 e el 1872*, Domus Mazziniana, Pisa 2005, p. 62.

vampiro»⁹⁰. Es este grabado sobre el que queremos llamar aquí la atención por ser, seguramente, el primero que representó gráficamente el capitalismo como un vampiro. El texto en portada continuaba: «Esta semana distribuimos gratuitamente a nuestros lectores una magnífica caricatura, «The vampire», que ha sido dibujada para *Justice* y presentada por nuestro camarada Walter Crane»⁹¹. Y describía la escena del siguiente modo:

La apariencia de glotón, malvado, y desagradable que el artista ha dado al «Capitalismo» Vampiro es merecedor de la vil criatura que se está alimentado de la vida de las gentes de Inglaterra y el mundo; mientras que ha captado apropiadamente toda la belleza del «Socialismo», que va a liberar al «Trabajo» de su presa.⁹²

De este modo se difundida la imagen del vampiro capitalista llevado a cabo por Walter Crane. Es interesante destacar que *Justice* no había incluido ilustraciones en sus publicaciones y la inclusión de una a gran formato como novedad debió de alcanzar cierto éxito. En el número siguiente, el 29 de agosto, el editor H. M. Hyndman se mostraba satisfecho del éxito de ventas gracias a la gran ayuda propiciada por el artista en un momento de mucha importancia⁹³. Y señalaba la aportación de la imagen del vampiro a la hora de difundir una idea entre aquellos «miles» que han estudiado cuidadosamente la imagen, pero que no se habrían molestado en leer un artículo en cabecera. «La terrible apariencia del vampiro “capitalista” quedará impresa en la mente de los trabajadores quienes diariamente ven su sangre-vida succionada por su acción»⁹⁴, una imagen vale más que mil palabras en definitiva es lo que H.M. Hyndman viene a decir.

La ecuación vampiro y capitalismo se desprendía directamente de *El Capital* de Marx, y su utilización como medio de difusión de ideas políticas entre las masas es ejemplar. Si Marx utilizó en numerosas ocasiones imágenes

⁹⁰ «Special Annoucement! Our Cartoon. “The Vampire”» *Justice. The Organ of Social Democracy*, semana del 22 al 28 de agosto 1885, en portada. Véase anexo 6.3.

⁹¹ *Ibíd.*

⁹² *Ibíd.*

⁹³ *Justice*, semana del 29 de agosto al 4 de septiembre: «Walter Crane’s cartoon came as a great help at a most important moment» en portada. Véase anexo 6.3.

⁹⁴ *Ibíd.*

del terror gótico en sus escritos, la obra de Walter Crane es el equivalente en la versión gráfica. Su imagen creada a finales del siglo XIX sigue vagando actualmente en Internet, aunque eso si descontextualizada de su origen. Lo interesante de la obra de Walter Crane es que además de ilustrar la metáfora del vampiro capitalista establece las relaciones entre el imaginario gótico y el mundo industrial desde las imágenes, entre el infierno y la fábrica, entre el monstruo y el capitalista. La libertad, el socialismo o la comuna son representados por el contrario por estereotipos de la belleza, generalmente asociados a una mujer joven, en la línea de *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Delacroix con un gorro frigio, representante a menudo de los ideales revolucionarios. No solo en *The Vampire*, donde el ángel de gorro jacobino porta la trompeta del socialismo, sino también en otros de los trabajos como *The Strong Man* (1897), [95] también publicada en *Justice* después del éxito del vampiro y en otros de sus grabados «en favor de la causa».

Muchos de estos grabados de Walter Crane publicados en *Justice* y en otros medios socialistas fueron reeditados con motivo del congreso Internacional que se celebraría en Londres en 1896, en el que se reunirían socialistas de todo el mundo. Walter Crane reeditó en un álbum de gran formato algunos de sus grabados conmemorativos, caricaturas y algún poema que había ido publicando en diferentes medios socialistas desde 1885 bajo el título *Cartoons for the Cause. 1886-1896*⁹⁵ donde se pueden encontrar todos reunidos.

Aparte del conocido vampiro capitalista y el citado *The Strong Man*, donde se observan unas chimeneas representando el mundo industrial al fondo, [100] encontramos otro grabado como *Mrs. Grundy Frightened at her own Shadow* (1886) en el que ese mundo industrial de chimeneas humeantes se identifica como el lugar del terror por excelencia, el infierno. [96,98] La imagen presenta

⁹⁵ Aunque los grabados se remontan a 1885 con *The Vampire* precisamente, el título en portada indica desde 1886 seguramente con la intención de señalar una década como cifra redonda. El álbum original se puede consultar actualmente en The British Library, así mismo existe una edición facsimilar de 1976 editada en Londres por Marx Memorial Library.

en el centro el estereotipo de la señora victoriana (*Mrs. Grundy*)⁹⁶ cargada con objetos que representan *la tierra, el capital, los beneficios*, etc... En la mano derecha sostiene un paraguas en el que están escritas las palabras «gobierno parlamentario» e incluso cuelga una marioneta que representa a la policía o al ejército. La anciana aparece asustándose de su propia sombra mientras un muchacho con la inscripción «desempleado» en la cintura parece pedirle limosna mientras le dice: «Déjeme ayudarlo con alguno de esos señora». Aparte del sentido antiburgués explícito, la vieja acaparadora de riquezas frente al joven desempleado, vemos a la izquierda esa alusión directa a la representación del mundo industrial como un mundo de horror. Bajo un portal que conduce a un oscuro paisaje de chimeneas de fábrica vemos la figura de un cerbero con un cartel colgado en cada una de las tres cabezas del perro, tradicionalmente empleado en la vigilancia de las puertas del infierno: «Producción para el beneficio», «Producción en cadena» y «Competitividad».

Otra imagen de claros tintes góticos, que mezcla el vocabulario del terror con el mundo industrial y el capitalismo es el grabado que cierra *Cartoons for the Cause*⁹⁷. [97] En un paisaje nocturno en cuyo fondo se ven las citadas chimeneas, un hombre gordo con sombrero de copa, que a menudo representa al capitalista, lleva una pistola y cabalga sobre un caballo negro (¿Nightmare-yegua de la noche-pesadilla?), junto al capitalista viaja en la grupa una mujer de negro que parece llevar un gorro frigio, es quizá la libertad secuestrada a la que el capitalista mira de reojo y apunta con la pistola, aunque su aspecto oscuro tiene la apariencia de una bruja. En el suelo del paisaje por el que transitan se ven unas calaveras humanas de inequívoco significado. Independientemente de los detalles de la lectura de esta imagen oscura, lo interesante para nuestro panorama es ese vocabulario gótico y su función como imagen reflejo del mundo industrial representado al fondo.

⁹⁶ Quizá derivado de *grunt* (gruñido, gruñir).

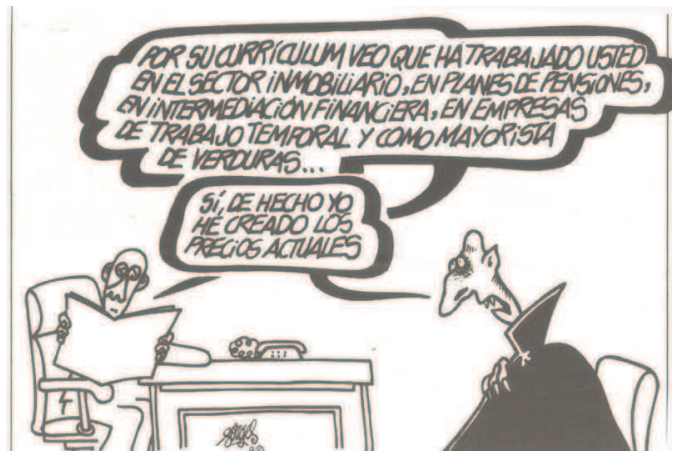
⁹⁷ En cuanto al título de este grabado es confuso ya a que el índice de *Cartoons for the Cause* concluye con el largo poema de Walter Crane *The Craftsman Dream* y el grabado que viene después no parece que corresponda a estos versos que hablan de lucha y esperanza, en todo caso parece la pesadilla del artesano antes que el sueño.

La cita de Marx como la obra de Crane ponen de manifiesto una estrecha relación entre el vocabulario gótico y el movimiento obrero y de nuevo el papel fundamental de la prensa y los medios de masas en esa lucha y del vampiro en particular como imagen estereotipada del diablo del mundo moderno, al menos para el mundo obrero. El vampiro se convertirá desde entonces en un estereotipo del abuso económico también en los medios gráficos y hasta el día de hoy. Vemos por ejemplo *The Comercial Vampire*, un grabado de Leon Barritt que representa en 1898 al vampiro como el gran centro comercial (*department store*) sobre un montón de calaveras que representan a los pequeños comercios y con la palabra «gula» (*greed*) escrita sobre la barriga hinchada. [89] Más adelante en el contexto de la Guerra Civil española vemos representado al especulador como un vampiro ahorcado, [93] o al capitalista como un vampiro con sombrero de copa y dos bolsas repletas de dinero en una viñeta de la misma época. [90] Más recientes son *Vampir* (1989) de Joan Brossa en la que vemos un murciélago salir de una chistera, la identificación del vampiro con el capital se establece al observar el detalle del texto del fondo que corresponde a un contrato de hipoteca. [92] Otros ejemplos más difundidos son los que vemos en la viñeta de Forges publicada en la prensa diaria en la que el vampiro acude a la oficina de empleo, [88] o la bruja Avería con sus colmillos de vampiro procedente del programa *La Bola de Cristal* y su proclama «¡Viva el Mal! ¡Viva el Capital!». [91]

Vampirismo y capitalismo



87



88



89



90

91



92

93



87. "Cure Diplomatique" ilustración publicada en Il Don Pirlone en 1849. En el catálogo La Sátira al Tempo de Mazzini óp. cit. p. 62 / 88. Viñeta de Forges publicada en El País
89. The Comercial Vampire (1898) de Leon Barritt, Chicago Historical Society / 90. Detalle de "He aqui el relato imparcial de una trición sin igual" de Bofarul 1937 / 91. Imagen de la bruja avería en la portada de un guión de La bola de Cristal / 92. Vampir (1989) de Joan Brossa en Joan Brossa y la magia, óp. cit. Il. N°13
93. Detalle de un fotomontaje, Dura, Valencia 1938

Walter Crane
The Vampire



94. The Vampire, de Walter Crane. Originalmente publicado en Justice. The Organ of Social Democracy (22-8-1885) y reeditado en la colección de grabados Cartoons for the Cause en 1896

Walter Crane
Cartoons for the Cause (1896)



95



96



97

98



99

100



95. The Strong Man, (1897)

96. Mrs. Grunty Frightened at her own Shadow (1886)

97. Sin título (1886-1896)

98, 99, 100. Detalles de 96, 97 y 95 respectivamente

Todos los grabados extraídos de *Cartoons for the Cause* (1886-1896) de Walter Crane

3.3.5 - THE VAMPIRES OF LONDON

«...as the smell of blood arouses the savage panther, so is the insatiable usurer excited
by a glimpse at another's gold»

CAP. J. COLBOURNE, *The Vampires of London*⁹⁸

«No es difícil de comprender que un hombre que dedica su dinero exclusiva y directamente a la finalidad de procrear más dinero pueda ser odiado más intensamente que el que obtiene su beneficio a través de un largo y complicado proceso de producción. Como en aquella época nadie pensaba en el crédito si podía evitarlo (...), los banqueros parecían, no los explotadores de la clase trabajadora y de la capacidad productiva, sino del infortunio y de la miseria.»

H. ARENDT, *Los orígenes del totalitarismo*⁹⁹

En 1865 el Capitán John Colborne fue llevado ante los tribunales londinenses acusado de libelo por la publicación de un panfleto titulado *Money to any Amount advanced at one hour's notice; or, The Vampires of London* [a partir de aquí *The Vampires of London*]¹⁰⁰. El denunciante era un prestamista judío llamado Mr. Phinneas David, al que se hacía alusión en el panfleto a través del nombre *Finny Davis* y el lugar donde tenía establecido su negocio, Bond Street.

The Vampires of London denunciaba a lo largo de una veintena de páginas la práctica de la usura por parte de prestamistas judíos londinenses. El texto describe irónicamente, pero con todo detalle, el proceso por el cual jóvenes militares, en su mayoría, terminaban aceptando préstamos en condiciones abusivas y entraban así en una espiral de deudas de la que era extremadamente costoso salir. El autor se basa constantemente en la comparación del usurero

⁹⁸ CAPITAN JOHN COLBOURNE en *Money to any amount advanced at one hour's notice, The Vampires of London; or an Exposure of the usurers of the Metropoli*, G. Wells, Londres 1865, p. 7. [Véase anexo 6.2] El texto que aquí presentamos como muestra del uso del vampiro ha permanecido inédito desde su publicación original en 1865. Existen tres copias del panfleto original de las cuales hemos consultado la que se conserva en Bodleian Library (Oxford University) las otras dos se pueden consultar en University of Cambridge y Trinity College. En la British Library se encuentra un panfleto titulado de manera parecida *The Great Libel Case. A fearless expousure of The Vampires of London...* pero que es una revisión y elogio al panfleto original.

⁹⁹ HANNAH ARENDT, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid 2004 (1951), p. 84.

¹⁰⁰ En *The Evening Standard* del 25 de enero de 1865, p. 7, se puede encontrar bajo el título «Extraordinari Charge of Libel» los detalles del proceso judicial entre Phineas David y John Colborne al que aquí nos referimos. Véase Anexo 6.2.

con el vampiro, estableciendo además otra serie de comparaciones con el chacal y el buitre, dentro del reino animal, pero también con otros personajes convertidos en estereotipos negativos como Barrabás o Caín¹⁰¹. El texto no solo refleja claramente el uso de la imagen del vampiro contra el abuso económico sino también su estrecha vinculación con otros estereotipos y prejuicios arraigados en la sociedad británica decimonónica.

Por medio de esta simple transformación, que identifica usureros con vampiros y añadiendo una serie de estereotipos anteriores, se introduce todo un nuevo repertorio de imágenes que acuden al lector y que transforman al usurero en una amenaza inhumana, fuera de lo común, en un monstruo.

Detrás de este ataque no se puede obviar un contexto antisemita extendido entre la sociedad. Aunque el ataque se centra en el sub-grupo «usureros londinenses» dentro de un grupo mayor (el mundo judío) permite al autor recurrir a otra serie de estereotipos con una larga tradición dentro de los ataques al judaísmo, que se unen al vampiro en este ataque. Además de Caín y Barrabás, también se hace alusión a otro estereotipo como es el judío Shylock de *El Mercader de Venecia* (1598) de Shakespeare. Un estereotipo extensamente difundido ya entonces en su versión más denigrante en los teatros de Londres, ya que todavía no se habían establecido las lecturas más humanizadas del paradójico personaje (como víctima y verdugo)¹⁰². Shylock, recordemos, reclamaba una libra de carne al personaje de Antonio por una deuda vencida. La venganza por parte del prestamista veneciano, tras la huida de su hija con un amigo de Antonio, le llevan a querer cobrar esa libra que en principio se había propuesto como una broma. Esa sed de sangre al querer cobrar en carne es lo que lleva a comparar a Shylock con vampiros, *chacales* y *buitres* utilizados por John Colbourne en *The Vampires of London*.

La figura del judío prestamista a la que alude Colbourne era entonces muy conocida a través del teatro en las numerosas representaciones de la obra de Shakespeare. No solo el Capitán señala la relación entre el prestamista de

¹⁰¹ J. COLBOURNE, óp. cit. p. IV, pp. 13-14, etc.

¹⁰² BARBARA BELDFORD, *Bram Stoker and the Man who was Dracula*, Da Capo Press, EEUU 1996, p. 118.

ficción y Phinneas Davis, sino que en el juicio publico se representaba el drama de Shakespeare; todos conocían el guión y todos sabían hasta donde era capaz de llegar el usurero en la realidad gracias a la conocida obra de teatro, de este modo, a través de la ficción el público toma partido en el pleito. Phinneas David juega el papel de Shylock, el Capitan John Colborne el de Antonio. Finalmente serán los tribunales los que de la razón al último, tanto en el caso real como en la ficción, dejándolo libre sin cargos, y el público aclama la victoria del «Honorable Capitán», el alter ego del personaje de ficción.

Transformar al usurero en el monstruo chupasangre permite objetivarlo, someterlo etiquetándolo y así poder controlarlo. *The Vampires of London* tiene como objetivo señalar una especie determinada, una clase o tipo de persona, que supone una amenaza para la sociedad, y en este caso concreto para los jóvenes militares más propensos a caer en este tipo de «trampa». La respuesta en los medios, a partir de esta denuncia, nos habla de la generalización de este ataque, y quizá de una cierta animosidad o predisposición contra los judíos y en concreto los prestamistas. Shylock había sido representado siempre como un personaje malvado, injusto y cruel, y fue precisamente Henry Irving quien comenzó a darle un carácter más humano¹⁰³. En ciertas ocasiones, se ha barajado la posibilidad de que el personaje de Drácula reflejara precisamente a Shylock, inspirándose Stoker en la representación que hacía Irving. Pero si efectivamente fue Irving quien comenzó esta humanización de Shylock dicha afirmación no tendría demasiado sentido. En las imágenes de Irving representando a Shylock vemos a un ser humano expresando su orgullo, digno, no a un «vampiro», [103] contrastando por ejemplo con las fotos de Irving representando a Luis XI en una pose mucho más cercana al personaje siniestro

¹⁰³ Sir Henry Irving (1838-1905) fue uno de los actores británicos más conocidos en la segunda mitad del siglo XIX. Bram Stoker fue un gran admirador suyo y trabajó para él en el Lyceum Theatre en Londres durante muchos años. A la humanización de Shylock por parte de Irving se refieren p. ej. P. MURRAY, óp. cit. pp. 87-88. y BELDFORD óp. cit. pp. 117-119. Tras la muerte de Henry Irving en 1905 BRAM STOKER recogió en *Personal Reminiscences of Henry Irving* (óp. cit.) los recuerdos de sus años juntos y este libro es considerado lo más cercano a una autobiografía de Stoker.

de Drácula, agarrándose la manos en una pose típica del avaro y encorvando el cuerpo. Su rostro recuerda a Max Schreck. [102]

En *Dracula* (1897) se han señalado una serie de rasgos fisonómicos, como la nariz prominente, asociados entonces al estereotipo judío en las representaciones populares, y este ha sido también uno de los principales argumentos a la hora de asociarlo con el vampiro. Sin embargo estos rasgos forman parte de la descripción del tipo criminal. Puede ser perfectamente, como han señalado muchos autores, que Stoker este haciendo alusión directa a Nordau o Lombroso, a los que cita en el propio texto y con quienes asocia al vampiro Van Helsing. Por otro lado el judío ya era representado en la novela de manera independiente en el personaje de Hildesheim¹⁰⁴. Parece más plausible que Drácula represente el tipo criminal, en general, aunque por medio de sus asociados se va implicado a diferentes etnias o grupos marginados o atacados por la sociedad victoriana, no solo los judíos, sino también y puede que en mayor medida a los gitanos, principales aliados del vampiro, el loco, los animales, etc. Frente al grupo de protagonistas burgueses, que van tratando con toda clase de tipos. De manera general estaría destacando el individualismo, igualado al egoísmo de ciertos personajes, que solo buscan el lucro personal, frente a la unión de cazavampiros que luchan por salvar la humanidad. Finalmente vencen, claro está, los que trabajan en grupo, los «normales», que unidos destruyen la amenaza. Una amenaza que no es una amenaza particular sino una amenaza a los diferentes grupos, familia, ciudad, nación... humanidad.

El judío prestamista representa para el público el individualismo, el egoísmo y el interés personal frente a la solidaridad y el beneficio de la sociedad. Los intereses particulares del vampiro se enfrentan al grupo solidario que trabaja en equipo, si bien los métodos para vencer al individuo en *El mercader de Venecia*, y en el juicio Colbourne, se basan precisamente en el rigor de las leyes y su veredicto que todos aplauden y no en la excepción de estas, en «la guerra sucia» de *Dracula*. El combate entre el grupo y el individuo también

¹⁰⁴ STOKER, *Dracula* óp. cit. p. 465. «Encontramos a Hildesheim en su oficina; era más bien una caricatura de judío, con su fez y su nariz de oveja» dice Harker.

se dan en *El Mercader de Venecia*, y Shylock es vencido gracias a un trabajo en equipo. En *Dracula* la ilegalidad es necesaria para vencer una amenaza que nadie creería (allanamiento de morada, levantamiento de tumbas y mutilación de cadáveres, soborno...). Es interesante que con el tiempo se ha ido investigando y representando el otro lado de la moneda, el abuso y el insulto al que es sometido Shylock y la crueldad y salvajismo de los cazavampiros frente a un ser condenado.

En *The Vampires of London* vemos todo un amplio campo semántico relacionado con el vampiro, utilizado en otros muchos casos, y muestra que la conocida cita de Marx comparando al vampiro con el capitalismo es un uso común ya en esas mismas fechas y que forma otro nivel del tejido frente al vampiro más novelero. También vemos el papel fundamental de la prensa en la popularización de estos estereotipos (primer y principal difusor de la vertiente política del vampiro originada en 1732 en el caso de Caleb D'Anvers) como parte de los comienzos de la expansión global de los medios de masas.

El estereotipo del vampiro se ha utilizado para representar no solo a un «Don Juan de ultratumba» y su amenaza sexual, sino también al político como vampiro, al extranjero, al prestamista en particular y al capital en general. Sin embargo hay que destacar que en muchas ocasiones la amenaza sexual también puede ir asociada a la amenaza racial, mostrando toda una cadena de prejuicios raciales-económicos-sexuales que se interconectan y retroalimentan para fomentar el terror al otro¹⁰⁵. Hannah Arendt en *Los orígenes del Totalitarismo* (1951) señala de qué manera el banquero y los prestamistas de todo tipo se habrían convertido en los representantes de la desgracia y la explotación económica:

¹⁰⁵«Late-Victorian homophobia and racism, of course, come to share much under the surface. The racial fiend is often a sexual threat and the sexual “pervert”, a racial (that is eugenic) menace. In first place, both the racial outsider, black, Asian, or Jew, and the homosexual are by that highly sexed. They are in theory mastered by their lubricious and bestial natures. Moreover, the fear of race-mixing, of “miscegenation”, which allows racial others to pass for whites and continue secretly to infect their blood, resonates with that of the disguised homosexual, who threatens a secret moral pollution damaging to both the fecundity and the vigour of race» H. L. MALCHOW *Gothic Images of Race in Nineteenth Century Britain* (1996) Stanford university Press, California, p. 148.

Para el pequeño comerciante, el banquero parecía ser el mismo tipo de explotador que el propietario de una gran empresa industrial era para el trabajador. (...) Su condición era aún peor que la del trabajador, y, basándose en su experiencia, consideraba al banquero un parásito y un usurero al que tenía que convertir en su silencioso socio, aunque este banquero, en contraste con el fabricante, nada tenía que ver con su actividad. No es difícil de comprender que un hombre que dedica su dinero exclusiva y directamente a la finalidad de procrear más dinero pueda ser odiado más intensamente que el que obtiene su beneficio a través de un largo y complicado proceso de producción. Como en aquella época nadie pensaba en el crédito si podía evitarlo (...), los banqueros parecían, no los explotadores de la clase trabajadora y de la capacidad productiva, sino del infortunio y de la miseria.¹⁰⁶

Del mismo modo Arendt señala el nexo entre la banca y el judaísmo y como ese antisemitismo no era un sentimiento propagado por el fascismo sino presente en la sociedad capitalista y entre el movimiento de izquierdas:

Muchos de estos banqueros eran judíos, y, lo que resulta aún más importante, la figura general del banquero poseía por razones históricas definidos rasgos judíos. De esta forma el movimiento izquierdista de la clase media inferior y toda la propaganda contra el capital bancario acabaron siendo más o menos antisemitas... (...) El resentimiento social de la clase media inferior contra los judíos se transformó en un muy explosivo elemento político, porque se creía que estos judíos intensamente odiados avanzaban por el camino que conduce al poder.¹⁰⁷

De ahí a la identificación del judío prestamista con el vampiro económico en el imaginario popular hay ya solo un paso que vemos ampliamente desarrollado en *The Vampires of London*. Arendt señala además como «veían en ellos los atrasados vestigios de las edades oscurantistas, y les odiaban como agentes financieros de la aristocracia»¹⁰⁸ (sumando así el miedo a la jerarquía feudal) y como «especialmente después de la primera guerra mundial, los judíos

¹⁰⁶ ARENDT, óp. cit. p. 85

¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁸ *Ibíd.* p. 95.

extranjeros se convirtieron en estereotipos de todos los extranjeros. En todos los países de Europa Occidental y Central se había establecido una distinción entre los judíos nativos y los que “invadieron” el país procedentes del Este»¹⁰⁹

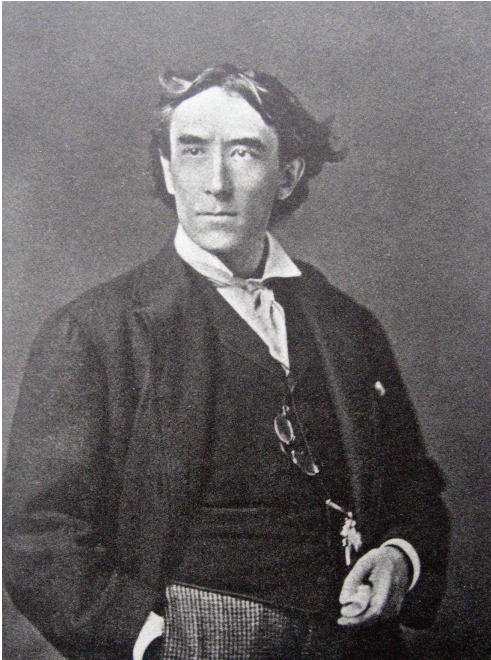
La asociación del extranjero invasor con el banquero capitalista que «repta» hacia el poder, se une al «parasitismo» y el regreso a «edades oscurantistas» estableciendo prejuicios y campos semánticos que permiten relacionar el estereotipo del vampiro y el judío. Así una imagen de ficción se transforma en una amenaza real y el judío, personas reales, seres humanos son transformados en estereotipos monstruosos. El monstruo chupasangre tiene presencia real dando vida a las novelas y el individuo de carne y hueso es transformado en ese monstruo.

The Vampires of London ejemplifica perfectamente el uso extendido de la imagen del vampiro como persona que abusa económicamente de otra, y de manera implícita establece esa igualdad entre dinero y sangre. En el caso de *The Vampires of London* el enfrentamiento público fue discutido y seguido en la prensa, demostrando que no solo el público general participaba de este prejuicio sino también personas con formación como el Capitán John Coulborne, aclamado después de su enfrentamiento por su éxito: «The Galant Captain for his manly boldness richly deserves in the TEMPLE OF ETERNAL FAME», «we urge all our readers to peruse, and glean therefrom information, instruction, and gratification»¹¹⁰

¹⁰⁹ Ibíd. p. 97.

¹¹⁰ *The Vampires of London; or an Exposure of the usurers of the Metropoli*, p. 3.

Henry Irving-Shylock



101



102



103

101. Retrato de Henry Irving

102. Henry Irving interpretando el papel de Louis XI

103. Henry Irving en el papel de Shylock

Todas las imágenes extraídas del libro de Stoker Personal Reminiscences of Henry Irving (1906) óp.cit.

3.3.6 - VAMPIROS Y RELIGIÓN

A lo largo de diversos ejemplos hemos ido señalando como desde la aparición en el imaginario europeo el vampiro ha sido utilizado constantemente como instrumento para atacar a un sector opuesto y en especial a los principales grupos de poder. En el ámbito religioso encontramos también diversos ejemplos en Inglaterra. Casos en los que la metáfora del vampirismo se utiliza para criticar no solo a la facción católica de la que pretende desmarcarse «monsterizándolo», sino incluso a algunos miembros corruptos de la propia iglesia anglicana o un tratado ateo contra los presupuestos impuestos por medio de la autoridad.

No nos interesa tanto destacar aquí la relación entre vampiros y religión, y en particular vampirismo y cristianismo, sabiendo que hay muchos puntos comunes en la resurrección y la importancia de la sangre como salvación, sino señalar el ataque a la clase religiosa desde la imagen de vampiro como grupo de poder. Toda persona o grupo que ostenta un cierto poder sobre otra persona o grupo es susceptible de ser representada como vampiro y la clase religiosa no es una excepción. Veamos brevemente algún ejemplo para completar este mapa del imaginario de lo que hemos llamado de manera general el vampiro político.

En 1833 por ejemplo *The Theological Vampire Exposed* un autor anónimo publicaba por propia iniciativa un tratado teológico en el que a través de cuatro lecturas pretendía exponer de qué manera el cristianismo basaba su mitología en el paganismo de la antigüedad¹¹¹. Partiendo de presupuestos racionalistas y presentándose como un filósofo de la naturaleza dedicaba tres de los cuatro capítulos a los milagros y hechos sobrenaturales siendo el último un llamamiento a la verdad como el mejor medio de unir a la sociedad («the Best Bond of Society»)¹¹². En el prefacio por ejemplo compara el cristianismo con la religión egipcia, y afirma se transformó una representación simbólica del

¹¹¹ ANÓNIMO, *The Theological Vampire Exposed*, John Brooks, Londres 1933.

¹¹² *Ibid*, p. 115

cultivo de la tierra en una divinidad de aspecto humano «para comerlo y beberlo»¹¹³.

The Theological Vampire es solo un ejemplo de la imagen del vampiro utilizado como ataque a la religión católica, también podemos citar otro posterior como *The Vampire of Christendom; a book for the times* (1855) del Reverendo Henry Bunn¹¹⁴. Sin embargo también será utilizado desde dentro de la propia Iglesia Anglicana para criticar a algunos de sus miembros corruptos. Esto ocurre por ejemplo en *The Vampires of the English Church* (1890) donde uno de sus miembros¹¹⁵, el Rev. A. Gemariah, señala abusos por parte de otros miembros corruptos dentro de su propia organización.

El vampiro, en el contexto religioso, no solo servirá para señalar los abusos de poder, sino que la propia imagen del vampiro servirá como metáfora para una historia moralizante contra el alcohol y los taberneros que se benefician de su consumo indiscriminado. Es el caso de un texto titulado *The Vampyre* (1858) en el que su autora anónima, es solo presentada como la mujer de un médico («By the Wife of a Medical Man»)¹¹⁶, cuenta la historia de un Pub llamado *The Vampyre* y las desgraciadas consecuencias que sufren quienes acuden allí a beber a «esa guarida de pecado y pecadores»¹¹⁷. Uno de los personajes que se muestra más reflexivo en la historia dice a otro a propósito de un cartel representando a un vampiro en la puerta:

...In my opinion, Mr. Grasptheair has placed, at the entrance of his house, a very important and highly significant sign. Every public-house, every dram-shop, nay, every stimulent, is itself «a Vampyre». Well, and truly, is it said, «Woe unto him that giveth his neighbour drink», thus effacing, or sucking out, from

¹¹³ Ibíd. p. viii: «but still greater absurdity, we of modern times, having created our deity, degrade him into a similitude with ourselves, and then we eat and drink him!!!»

¹¹⁴ BUNN, Reverend HENRY: *The Vampire of Christendom; a book for the times*. Hamilton, Adams & Co., Londres 1855.

¹¹⁵ Rev. A. GEMARIAH: *The Vampires of the English Church*, Digby & Long., Londres 1890.

¹¹⁶ ANÓNIMO: *The Vampyre. By the Wife of a Medical Man*, Lincoln, Londres (1858).

¹¹⁷ Ibíd. p. 27. «The Vampyre – that haunt of sin and sinners».

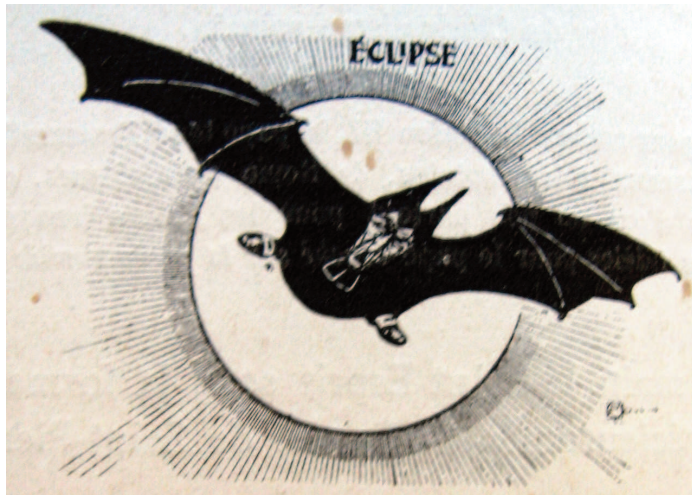
the soul of man, the image of God; and pouring in sin, sorrow, and all impurity.¹¹⁸

En el campo de la expresión gráfica no hemos encontrado sin embargo muchas representaciones relacionando al vampiro con la clase religiosa, salvo dos ilustraciones en un libro de caricaturas anticlericales publicado en 1906 en el contexto francés titulada « L'éclipse touche a su fin »¹¹⁹, [104] en la que se representa a un cura con cuerpo de murciélago volando frente a una luna, y otro cartel, que podría ser del mismo autor, titulado *Voilà L'Ennemi!* que representa a un cura vampiro posado sobre la iglesia del Sacre Coeur de Paris¹²⁰. [105]

¹¹⁸ Ibíd, p. 21.

¹¹⁹ GRAND-CARTERET, JOHN: *Contre Rome. La Bataille Anticléricale en Europe*, Loui Michaud Éditeur, Paris 1906, p. 46. En el libro indica la procedencia de *L'internationale* sin más señas.

¹²⁰ Ibíd, p. 269, procedencia *La Lanterne*.



104



105

104. L'eclipse touche a su fin (antes de 1906)

105. Voila L'ennemi! (antes de 1906)

Ambas ilustraciones procedentes de Contre Rome. La Bataille Anticléricale en Europe (1906), p. 46 y 269 respectivamente

3.3.7 - «VAMPIROS POLÍTICOS» EN EL SIGLO XXI

Lejos de haber desaparecido, la utilización del vampiro como imagen del político en los comienzos del siglo XXI continúa repitiéndose con asiduidad, poniendo de manifiesto diferentes relaciones hipertextuales y en particular conectando los abusos del poder con la ficción. Veamos a continuación algunos ejemplos de esa relación que todavía hoy permanece vigente.

MICHAEL HOWARD

Uno de los ejemplos más destacados es el de Michael Howard, ex candidato conservador a la presidencia británica y opositor durante varios años al gobierno de Tony Blair y que fue, en numerosas ocasiones, representado como vampiro. Especialmente desde las tiras cómicas de Steve Bell en *The Guardian* y *The Spectator* pero también en otros medios de la prensa amarilla como en la portada del *Daily Mirror* el mismo día de las elecciones. [112]

En los trabajos de Steve Bell, poblados a menudo de monstruos, Michael Howard aparecía sistemáticamente con los colmillos asomando y la capa, aludiendo directamente al estereotipo del vampiro. [110,111,114] Las caricaturas de Steve Bell, al mismo tiempo, mostraban conocimiento de las diferentes versiones cinematográficas y en un determinado momento encontramos la imagen de Michael Howard representado como el actor Max Shreck en *Nosferatu* (1922), en un reconocido homenaje a Murnau [115].

«Are you drinking what we are drinking? Vote Conservative» («¿Bebes lo que nosotros? Vota Conservadores») dice el texto de una caricatura que representa a Michael Howard levantando una copa de sangre en una tribuna de orador. [111] Aunque no exclusivamente, la broma de Steve Bell señala una tendencia general por la que el vampiro es utilizado contra los partidos y políticos conservadores.

RUIZ VAMPIRÓN

Un ejemplo más cercano y reciente lo vimos en el entorno de la política municipal madrileña cuando Ruiz Gallardón fue transformado en Ruiz «vampirón», un muñeco de trapo que acompaña a menudo a los vecinos que protestan por la instalación de parquímetros en sus barrios de residencia. Este Ruiz «vampirón» es representado con los mismos rasgos estereotípicos inconfundibles: la capa y los colmillos del modelo Lugosi. El estereotipo del vampiro creado a partir de la ficción y personalizado con los rasgos del alcalde alude así a las características más terribles del monstruo que señalan en el personaje real y que todo el mundo es capaz de percibir con un solo golpe de vista en el modelo Lugosi. [108]

El «vampiro político» pone de manifiesto la importancia de considerar muy diversos factores a la hora de interpretar la imagen, aspectos dispares que ponen manifiesto una serie de relaciones a priori desconectadas y destacando un sentido posmoderno de muchas de estas imágenes, lejos en muchos casos de la interpretación del vampiro como metáfora sexual exclusivamente. En el caso de «vampirón» a través de los rasgos iconográficos del monstruo y los del político real que la gente identifica a partir de imágenes de los medios.

VLADIMIR THE IMPALER

Otro claro ejemplo que llama la atención sobre la compleja red textual del vampiro lo encontramos en la portada de la revista *The Economist* de la semana del 1 al 7 de noviembre de 2003 en la que se mostraba el rostro de Vladimir Putin ladeado y que rezaba «Vlad The Impaler». Esta imagen es entendida por los lectores gracias a diversos factores: 1) En primer lugar que Bram Stoker hubiera utilizado el nombre de un tirano valaco del siglo XV para bautizar a su personaje vampírico. 2) Que esta ficción hubiera tenido un éxito mundial y difusión en sus versiones. 3) Que Raymond McNally y Florescu desenterraran en los setenta del olvido la relación del personaje de ficción de Stoker con el príncipe valaco. 4) Finalmente, gracias a la versión de *Dracula* de F. F. Coppola *Bram's Stoker Dracula* que introducía unas secuencias no existentes en el libro, se

establecía la relación del tirano con el vampiro en la ficción, y desde esta película de difusión mundial como parte de una cultura popular es de todos conocida la «estrecha» relación entre Vlad Tepes y el texto Drácula y sus historias. Texto necesario para comprender la portada y el ataque a Vladimir Putin a través de su identificación con el personaje histórico, conocido y contaminado por el vampiro de ficción con el que además tiene una similitud en el nombre (Vlad-Vladimir). De no haberse dado alguno de estos pasos la portada de la revista y el ataque a Putin seguramente no habrían sido entendidos, de la misma manera o de un modo completo en una lectura ajena a en todo momento de la temática sexual.

GEORGE BUSH

Otro político de primera línea que no se ha librado de la transformación es George Bush¹²¹. Su imagen chupando la sangre de una moribunda estatua de la libertad tiene un significado inequívoco que aclara el letrero «Sucking Democracy Dry»¹²². [104,105] Aunque en las imágenes de Bush como vampiro no hay mucha variedad, ya que la mayoría de las imágenes encontradas son variantes, si podemos afirmar que la difusión de ésta ha sido amplísima. Hace tres años se podía localizar en unos pocos sitios de Internet y actualmente la vemos en decenas de ellos, demostrando una vez más la capacidad de la red a la hora de popularizar este tipo de imágenes y la importancia de los medios de masas a la hora de la popularización de los estereotipos del vampiro.

¹²¹ En las caricatura de Steve Bell, sin embargo, Bush es a menudo representado como Darth Vader, el oscuro antagonista y ejecutor del Imperio en la saga de George Lucas de *La Guerra de Las Galaxias* (*Star Wars*). Un desplazamiento que nos permite establecer una continuación de Drácula en la saga del espacio, ya que Vader es un personaje maligno que en sus atributos iconográficos, especialmente su traje y capa negra, así como sus poderes mentales parecen ser la continuación galáctica de Drácula, y tampoco debe ser casualidad que en una de las entregas le viéramos actuando junto a Peter Cushing, estereotipo durante muchos años de Van Helsing en la saga de Hammer. Mas tarde incluso el propio Christopher Lee aparecerá en la saga como el malvado Count Dooku o Saruman en *The Lord of the Rings*. Quizá se buscaba establecer esa asociación con el vampiro en la saga galáctica y en el mundo de Tolkien respectivamente.

¹²² Parece que el autor de la imagen es de Alex Ross y debía ilustrar un artículo de Rick Persltein en *The Village Voice* titulado «Sucking Democracy Dry. The End of Democracy: Losing America's birthright» en Octubre de 2004, sin embargo en la versión actual del artículo en la página la publicación no aparece dicha ilustración.

JONATHON SHARKEY

Pero no todas las asociaciones de la política con el vampiro son negativas en el XXI, si una de las características de ese vampiro posmoderno es que las ficciones se ponen del lado del monstruo, también el político puede ponerse del lado del vampiro o incluso transformarse en él. Es así como la ficción regresa a la realidad política de la mano de Jonathon Sharkey en enero de 2006. Sharkey que se autoproclamaba como vampiro «como los que ves en las películas y la televisión» ("just like you see in the movies and TV.") se presentaba como candidato a gobernador en Minesota (EEUU) y su programa para el partido de *Vampiros, Brujas y Paganos* (*Vampyres, Witches and Pagans Party*). De manera interesante en las imágenes que publicó como promoción a su candidatura aparecía autorepresentado como otro de los personajes malignos de *La guerra de las galaxias* (un Lord Sith). [107]

Desde fechas bastante recientes pero con bastante asiduidad es posible encontrar en diversas publicaciones comentarios sobre el «vampiro posmoderno». ¿Qué es el vampiro posmoderno y en qué se diferencia de sus congéneres predecesores? Tan difícil sería delimitar este monstruo evolucionado como delimitar esa propia posmodernidad, pero si hemos definido el vampiro como una criatura moderna, imbricada con el proceso que le da vida, podríamos entender el vampiro posmoderno al menos como un cambio, o una reacción con respecto a ese vampiro que habría dominado durante muchos años, y que sigue dominado, el imaginario vampírico y entre cuyas características podemos señalar de pasada la hibridación, el relativismo moral del monstruo, y sobre todo la identificación. Frente a la otredad que ha caracterizado al vampiro desde Lord Ruthven a los Dráculas, algunos vampiros posmodernos se caracterizan por lo que podríamos llamar una sobreidentificación, por la cual el lector o consumidor de las ficciones que protagonizan estos vampiros conoce hasta el último detalle de los pensamientos y sensaciones que experimenta el vampiro, el espectador se pone en la piel del monstruo desde las novelas de Anne Rice al propio Jonathon Sharkey.

Hemos tratado no solo de llamar la atención sobre una lectura política del texto literario, como ya se ha hecho en varias ocasiones, sino de establecer un parentesco entre las diferentes imágenes monstruosas utilizadas en diferentes ámbitos sin una jerarquía a priori por su supuesto valor canónico como «obras de arte». No se puede defender la novela gótica frente a quienes la denostaban por ser una literatura popular para luego obviar otras representaciones supuestamente «menores» o «vulgares». La estrecha relación entre el imaginario gótico y la propaganda política es más que obvia a través del cartelismo, donde en un primer vistazo es difícil discernir entre la propaganda política y el cartel cinematográfico, sin embargo, con anterioridad al desarrollo paralelo de este cartelismo y a través de las palabras, ya se habían establecido constantes lazos de unión entre la política y lo monstruoso y en particular con respecto al vampiro. El vampiro no se puede entender sin su difusión a través del espectáculo, del sistema capitalista y la globalización de la cultura y es en si mismo un icono representativo de todos ellos.

Michael Howard



106



107



108



109



110



111



112

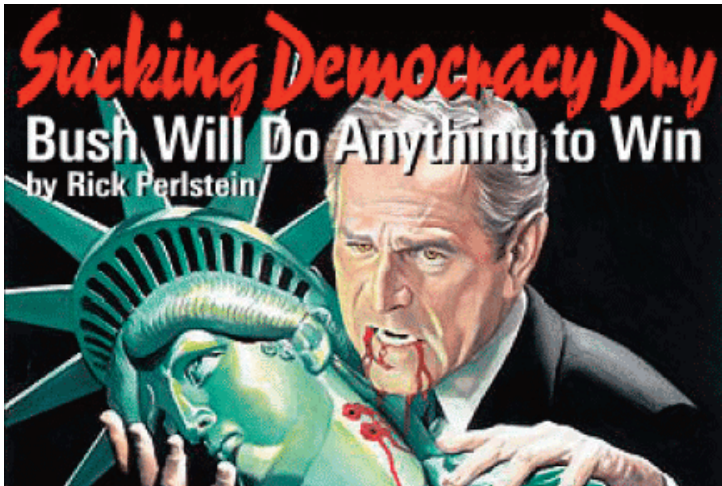
106, 107, 110, 111. Caricaturas de Steve Bell representando a Michael Howard en The Guardian (2004-2005)

108. Portada en Daily Mirror el día de las elecciones (5-5-2005)

109. Imágen de Michael Howard extraída de Internet a través de Imágenes Google en 2005

112. Portada The Spectator de Steve Bell en mayo de 2005

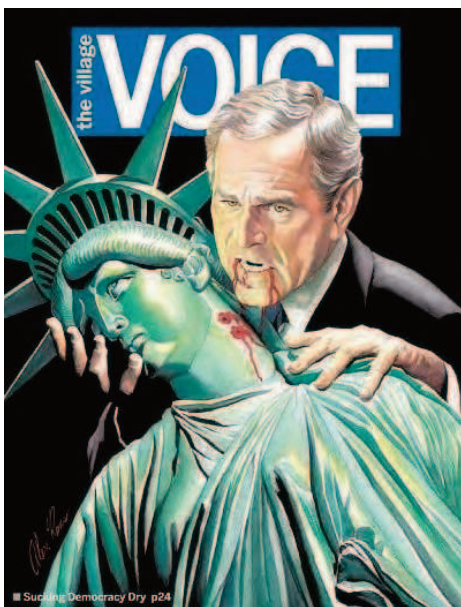
El vampiro político II



113



115



114

116



117



- 113-114. Bush como vampiro en una ilustración de Alex Ross (octubre de 2004?)
 115. Portada de The Economist. Vladimir Putin como Vlad the Impaler
 116. Jonathon Sharkey (<http://jonathontheimpalerforpresident2008.blogspot.com/> 4-2008)
 108. Ruiz Vampirón, (www.madridiario.es, 2-2007)

Cartelismo



118



119



118. Imágenes extraídas de La guerra civil en 2000 carteles, Jordi y Arnau Carulla, Postermil, Barcelona 2007

119. Carteles de diferentes películas de vampiros: Blood of the vampire (1958) Dracula (1958), y Brides of Dracula (1960)

Conclusiones

Capítulo 4

4 - CONCLUSIONES

El vampiro es un monstruo que surgió en 1732, como resultado de la difusión mediática del caso Paul y su imagen se ha ido constituyendo en diferentes medios y autores. Desde las figuras más destacadas de la cultura a las más desconocidas han creado un monstruo formando por una amplísima red textual en continuo crecimiento y que va del cómic al tratado médico. El vampiro se ha consolidado como un estereotipo del Mal que hoy en día podemos considerar un mito contemporáneo, debido al patente arraigo en la cultura y pasando por encima de las diferencias entre alta y baja cultura.

A la hora de extraer unas conclusiones generales, lo importante no es solo afirmar que el vampiro funciona como una imagen-reflejo del horror en la modernidad, entendiendo esa modernidad como el conflicto generado entre la nueva sociedad liberal, industrial y cosmopolita frente al antiguo régimen, sus usos y costumbres, sino también incidir en la importancia de toda la documentación inédita, conexiones y nuevas perspectivas que han ido surgiendo en el proceso. Junto con esa información, o precisamente a partir de esta, la investigación ha permitido revisar algunas nociones inexactas con lo que respecta al vampiro en general, y dar un primer paso hacia un estudio iconográfico en profundidad.

Partiendo de una hipótesis que presuponía la posibilidad de hablar de un estereotipo del vampiro, y que esa imagen pudiera funcionar como reflejo, en sentido de espejo pero también como reflexión, observamos que ese estereotipo de vampiro a su vez se podría dividir en otros tres estereotipos fundamentales. Cada uno señala diferentes aspectos importantes dentro del debate general de la modernidad, pero relacionados entre si a través de la imagen del monstruo. Esas tres áreas, que finalmente determinaron la estructura del trabajo, son territorio, género e imagen. Veamos a continuación cuales han sido las principales conclusiones que podemos extraer de cada una de estas áreas para llegar después a los aspectos más generales.

Dentro de la geografía del vampiro, hayamos a su vez tres puntos fundamentales. El viaje como proceso de transformación y construcción del territorio a través de unas estrategias muy ligadas al lenguaje. El viaje termina siendo una experiencia subjetiva determinada por el viajero y los prejuicios e imágenes previas con que el viajero parte. Dentro de esos viajes asociados al vampiro, el de Jonathan Harker en *Dracula* (1897) se ha convertido en la principal referencia. Así mismo la novela de Bram Stoker también fue determinante en la elaboración imaginaria Transilvania. Aunque ya estaba marcada como un espacio de superstición y salvajismo por la literatura de viaje previa, se convirtió desde entonces en el territorio del vampiro por excelencia, quedando el espacio real sometido a las imágenes de la ficción desde entonces y hasta día de hoy. El castillo medieval se convirtió en el espacio arquitectónico más apropiado para albergar al monstruo chupasangre y todos los horrores que el género gótico estuviera dispuesto a recrear. Su relación emblemática con el pasado medieval lo convertían en el espacio idóneo para el desarrollo del sufrimiento del individuo moderno, cuya peor pesadilla es quedar encerrado en su pasado. Tras una revisión de los fundamentales tópicos relacionados con el espacio podemos destacar la importancia de estos factores, no sólo a la hora de la configuración la imagen del vampiro sino dentro del terror-arte en general. El espacio y la atmósfera contribuyen definitivamente a la creación del terror de ficción pero al mismo tiempo están estrechamente ligados a otros imaginarios y otras realidades vividas y contextos políticos.

La geografía del vampiro se debate entre la realidad de un lugar existente y la fantasía que se proyecta sobre ese mismo espacio, haciendo muy difícil su propia separación, ya que ambos se retroalimentan. Parte de ese proceso de transformación en un espacio imaginario y la manera en que esto se ha llevado a cabo, está estrechamente ligada a la literatura de viaje y el viaje como proceso, pero en un momento concreto en el que domina el diálogo entre el pasado (ya sea la antigüedad clásica o el mundo medieval) y un presente marcado por las revoluciones que inician los cambios hacia la modernidad y cuyo epicentro podemos señalar en el cambio de siglo y en *Dracula*.

Ese dialogo fundamental señalaba lugares remotos y monstruos fantásticos en parangón con la ciudad moderna, son su «reflejo oscuro», su doble contemporáneo; de igual modo que el vampiro con respecto al ser humano muestra una serie de aspectos amenazadores, aspectos humanos vistos como monstruosos que a menudo tienen que ver con su pasado salvaje constatado por Darwin. De los espacios góticos remotos pasaremos a la «gotización» de los espacios cotidianos, o la visión de los aspectos terroríficos de los lugares que frecuentamos a diario, principalmente la ciudad. Una lectura siniestra que llama la atención sobre características ocultas de la realidad que nos rodea y en las que no reparamos hasta la irrupción de lo monstruoso. Podemos concluir que esos espacios y convenciones del terror-arte, y en particular los relacionados con el vampiro, sirven en algunas ocasiones para reflejar una experiencia real, destacando a menudo aspectos encubiertos a través de esas imágenes monstruosas.

La amenaza del vampiro a la nación, y a la ciudad, está al mismo tiempo asociada a una amenaza más personal, la amenaza al individuo y a la familia. Esta amenaza más personal va a estar ligada a un espacio próximo: el hogar, el lecho y el sueño donde el vampiro actúa, y de ahí que estas imágenes se repitan con asiduidad. El monstruo no sólo pone en peligro el país al querer convertirlo en una patria de no-muertos, sino que amenaza a la unidad familiar, al individuo y su espacio más íntimo, sus pensamientos y sueños. A través de los diferentes contextos se ha vinculado la aparición del vampiro en la ficción y su construcción iconográfica con el auge de la burguesía. No es de extrañar que el monstruo invada los lugares que ocupa la nueva clase dominante y sus valores. El hogar y la institución familiar son los objetivos del vampiro, y junto a estos otros valores representativos, como la razón, la intimidad, el honor, la riqueza y el poder.

Partiendo de esta geografía del vampiro llegamos a la vampira, un estereotipo bastante trabajado de manera independiente pero que desde la comparación establecida entre las imágenes del vampiro y la vampira permite

sacar otras conclusiones importantes. El principal objetivo de este apartado ha sido destacar ese contraste entre sus estereotipos.

En la representación del vampiro y la vampira hay importantes diferencias que se han ido creando desde la ficción, convirtiéndose cada vez más en dos iconografías distintas. Esas importantes diferencias entre el vampiro, caracterizado por la ausencia del cuerpo y la presencia del rostro y la mirada, frente a la vampira en cuya representación se destaca a menudo su cuerpo, ponen de manifiesto una valoración negativa de la vampira como extensión de la mujer. Una divergencia basada a su vez en la polaridad razón y sentimiento o «cerebro y corazón», como dice Van Helsing en *Dracula*. La vampira, al igual que Transilvania es una proyección imaginaria cuyas características en la ficción señalan una realidad socio cultural y un conflicto típicamente moderno, ligado al estatus cambiante de la mujer y a su tradicional asociación al mundo irracional. Las distinciones de monstruos de ambos sexos dentro de la ficción indican situaciones reales de discriminación. Mientras que el vampiro sirve para atacar al hombre en muy diversas áreas de poder, la vampira queda casi restringida al tópico de la *femme fatale* y sus implicaciones sexuales. Así lo hemos visto en su imagen.

En yuxtaposición al estereotipo de la vampira nos encontramos con la representación del vampiro rey, el tercer bloque fundamental. A lo largo de la investigación pronto pudimos ver que el vampiro en general es inabarcable, sin embargo podemos concluir, a partir de la observación de muchos casos y del estudio de su imagen, que hay un modelo reconocible. Un modelo que hemos llamado Lugosi, y que sí se puede señalar como estereotipo y como imagen de referencia para todos los demás, debido a su difusión especialmente en el siglo XX. Ese modelo es el resultado de una serie de características particulares que han ido configurando la iconografía y el folclore del vampiro al que nos hemos aproximado.

Junto a la creación del modelo iconográfico llamamos la atención sobre uno de los usos más comunes y menos estudiado. El vampiro político, o la utilización del monstruo como representación de una situación de abuso,

resultó estar presente desde los comienzos de la creación del vampiro. Desde el estudio de su imagen quedó de manifiesto que un aspecto fundamental del monstruo había sido marginado dentro de la bibliografía, a pesar de que los ejemplos no han dejado de sucederse desde el siglo XVIII, con el artículo de Caleb D'Anvers, en el ámbito de la ilustración, el movimiento obrero y hasta el día de hoy. En el vampiro político es quizá donde mejor se ve la estrecha relación entre imaginario gótico y realidad, y la importancia de las imágenes góticas para representar de un modo simple y cercano al público, aunque también maniqueo, esa realidad contemporánea.

El vampiro político también revela las numerosas conexiones hipertextuales del vampiro, los lazos entre ficción y vida pública y la necesidad de una aproximación abierta, que podríamos denominar postmoderna (por esa intertextualidad y necesidad de un estudio pluridisciplinar) para no perder su verdadera dimensión.

El vampiro se va a desarrollar junto a las ideas de libertad, igualdad y fraternidad que desembocarán en la Revolución Francesa pero también en la Revolución Industrial y los inicios del capitalismo. Sus ficciones están estrechamente marcadas por estos valores y cambios y por todo ello no es extraño que este monstruo haya pasado a formar parte de la iconografía política para ilustrar una situación de abuso. Los peligros de los nuevos tiempos serán a menudo representados a través del vocabulario recientemente sistematizado por Burke y el género gótico, creándose una identidad entre la fábrica y el castillo, o el capitalismo y el vampiro destacando en este sentido el ejemplo de Walter Crane. Es así como junto a los relatos y representaciones de conocidos literatos y artistas el vampiro reaparece constantemente, y de manera especial en la segunda mitad del siglo XIX, para ilustrar una situación de abuso.

En general este trabajo destaca el vampiro como estereotipo es el resultado de diferentes ficciones exitosas a lo largo del tiempo. El vampiro surgió de una epidemia mediática, partiendo del caso Paul, y está estrechamente ligado al desarrollo de la prensa y los debates propiciados por las nuevas actitudes

racionalistas asociadas al espíritu Ilustrado. El estereotipo del vampiro es el resultado de diversos medios y obras, aunque *Dracula* (1897) marcaría un punto fundamental como texto de referencia iconográfica. Este trabajo de investigación ha puesto de manifiesto la necesidad de revisar toda la documentación en torno al caso Paul y replantear a partir de esta el origen del vampiro. La representación del estereotipo de ese vampiro se debe sin embargo a diversas obras posteriores entre las que podemos destacar las adaptaciones teatrales decimonónicas y los éxitos cinematográficos del siglo XX, pero también hechos puntuales como la difusión del conocimiento del murciélago vampiro que habría de marcar definitivamente el aspecto del monstruo.

Así el vampiro universal, como la idea constantemente repetida de que el vampiro es un monstruo íntimamente ligado a la humanidad desde sus orígenes tiene otro sentido. Si hay un vampiro universal es el modelo Lugosi, una imagen tan conocida y extendida como Mickey Mouse o Santa Claus. Así una de las conclusiones fundamentales de esta tesis es la importancia de considerar factores que habían sido obviados o minusvalorados, y principalmente el papel fundamental de los medios de comunicación, y especialmente la prensa, en la creación y difusión del vampiro, pero también su continuidad en el teatro, el cine, la televisión y finalmente Internet cuyo alcance aquí sólo podemos comenzar a intuir.

Bibliografía - Filmografía

Capítulo 5

5 - BIBLIOGRAFÍA

5.1 - ESPECÍFICA DE VAMPIROS

*ADVERTENCIA: El asterisco al final de un título indica que dicho relato esta contenido en una antología cuya referencia bibliográfica completa se puede encontrar en el apartado 5.1.3- *Fuentes. Antologías de relatos* a partir del editor y fecha que se especifica. En los casos en que dicho relato se pueda encontrar en más de una antología se indica el volumen manejado o más accesible.

5.1.1 - FUENTES ANTERIORES A 1900

ALECSANDRAI, VASILE: «The Vampyre» (1886) en DALBY 1991*.

ANÓNIMO: *The Theological Vampire Exposed. In a series of Lectures: Showing that the Miraculous Mythology of Christianity Had for prototype, the theology of the Ancient Pagans*, «Printed for the Author», by John Brooks, London 1833.

ANÓNIMO [«By the Wife of a Medical Man»]: *The Vampyre*, Londres: A.W.Bennet, 5, Bishopgate Without y Lincoln: R. Loder, 224, Stone Bow 1858 .

ANÓNIMO: «The Mysterious Stranger» (1860) en ALLAN RYAN, 1988*.

BAUDELAIRE, CHARLES: «La metamorfosis del vampiro» en SIRUELA 2002*.

BERARD, CYPRIEN: *Lord Ruthven ou Les Vampires* (1820) fragmento en IBARLUCIA y CASTELLO-JOUBERT 2002*.

BLANCHE (Fils), M. : *Polichinel Vampire, Ballet-pantomime et Divertissements burlesques en un Acte et à Spectacle*, Pollet, Paris 1823.

BLINK, GEORGE: *The Vampire Bride or the Tenant of the Tomb*, Ducombe, Londres 1840 (?).

BRADDON, MARY ELIZABETH: «La buena de Lady Ducayne» (1896) en CUETO 2001*.

BRUNO, JEANE: *Madame Vampire. Histoire de ta Femme*. Cournol, Paris 1864.

BUNN, Reverend HENRY: *The Vampire of Christendom; a book for the times*. Hamilton, Adams & Co., Londres 1855

BURTON, SIR RICHARD: *Vikram y el vampiro*, Valdemar, Madrid 2002 (1870)

BYRON, G. G.: «Fragment of a novel» (1816) en RYAN 1988*.

CALMET, AUGUSTIN : *Tratado sobre los vampiros*, Mondadori, Madrid 1991, (*Dissertation sur les revenans en corps, les excommuniés, les oupires ou vampires, brucolaques, etc.* 1746)

CRAWFORD, ANNE: «El misterio de la Campaña » (1887) en CUETO 2001*.

CHARNACE, GUY DE : *Le Baron Vampire*, E. Dentu Editeur, Paris 1885.

CHOLMONDELEY, MARY: «Concesión de libertad» (1890), en NAVARRO 2005*.

COLBOURNE, CAPITAN JOHN: *Money to any amount advanced at one hour's notice, The Vampires of London; or an Exposure of the usurers of the Metropoli*, G. Wells, Londres 1865.

COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR: «Christabel» (1797) en *La Rima del Viejo Navegante y otros poemas*, Orbis-Fabri, Barcelona 1998.

CRANE, WALTER: *Cartoons for the Cause 1886-1896*, Twentieth Century Press, Londres 1896.

DARÍO, RUBEN: «Thanatopía» en IBARLUCÍA y CASTELLÓ-JOUBERT 2002*.

DARWIN, CHARLES R.: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Espasa, Madrid 2003 (1839)

DESAUGIERS : *Cadet Buteux au Vampire, ou Relation Véridique*, Chez Rosa, Paris 1820.

DORNAY, JULES : *Douglas le Vampire. Drame fantastique en cinq actes*, Paris 1865.

DUMAS, ALEXANDRE: « La dama pálida » (1848) en IBARLUCÍA y CASTELLÓ-JOUBERT 2002*.

FERE, OCTAVE: *Le Docteur Vampire, Aux Bureaux De L'administration Du Figaro*, Paris 1871.

FÉVAL, PAUL : « La vampira » (1865) en IBARLUCÍA y CASTELLÓ-JOUBERT 2002*.

FÉVAL, PAUL: *La ciudad vampiro*, Valdemar, Madrid 1998 (1873).

GAUTIER, T: «La Morte Amoreuse» (1836) en SIRUELA 2001*.

GEMARIAH, REV. A.: *The Vampires of the English Church*, Digby & Long., Londres 1890.

- GILBERT, WILLIAM: «The Last Lords of Gardonal» (1867) en DALBY 1991*.
- GOETHE, J. W.: «La novia de Corinto» (1797), en SIRUELA, 1992*.
- GOZLAN, LEON : *Le Vampire du Val-de-Grace*. Collection Hetzel, Paris 1861.
- GROSBY, WARNER: *The Vampire. Two Steps March*, Myll Brox, Nueva York 1897.
- HAWTHORNE, JULIAN: «El misterio de Ken» en SIRUELA 2001*.
- HEROLD, A-FERDINAND : *Les Contes du Vampire*, Société du mercure de france, Paris 1902.
- HOFFMANN, E.T.A: «Vampirismo» (1821) en *El hombre de la arena. 13 historias siniestras y nocturnas*, Valdemar, Madrid 1998.
- KEATS, JOHN: « La Belle Dame Sans Merci », *The poetical works of John Keats*, Bartleby.com, Nueva York 1999 (1819).
- KEATS, JOHN: « Lamia », *The poetical works of John Keats*, Bartleby.com, Nueva York 1999 (1820).
- KENEALY, ARABELLA: «Una hermosa vampira» (1896) en CUETO 2001*.
- KIPLING, RUDJARD: *The Vampire: A Poem. Written for a picture by Philip Burne-Jones exhibited at the New Gallery in London, 1897*. Woodward and Lothrop, Washington 1898.
- KNOX, J.H.: *The Critic-Vampyre*, Provost & CO., Londres (1870?)
- KNOX, J.H.: *The Critic-Vampyre II*, Provost & CO., Londres (1870?)
- KRAFFT-EBING: *Psychopathia sexualis*, La máscara, Valencia 2000 (1886).
- LE FANU, SHERIDAN: «Carmilla», *In a Glass Darkly*, Wordsworth Classics, Hertfordshire 1995 (1872). En castellano véase SIRUELA 2001*.
- LIDDELL, HENRY: *The Wizard of the North; The Vampire Bride; and other Poems*, William Blackwood y T. Cadell, Edimburgo y Londres, 1833.
- LYNN LINTON, ELIZA: «El destino de Madame Cabanel» (1880) en CUETO 2001*.
- MARCHNER, HEINRICH AUGUST: *Der Vampyr*, Adolf Fürstner, Berlin 1925 (1830).
- MARRIOT WATSON, H.B.: «The Stone Chamber» (1899) en DALBY 1991*.

Capítulo 5

MARRYAT, FLORENCE: *The Blood of the Vampire*, Hutchison & Co., Londres 1897.

MAUPASSANT, GUY DE: *El Horla*, Alianza Editorial, Madrid 1994 (1886).

MÉRIMÉE, P.: «Sobre el vampirismo» (1827) fragmento en IBARLUCÍA y CASTELLÓ-JOUBERT 2002*.

MONCRIEFF, W.T.: *The Vampire, a drama in three acts*, Richardson, Londres (1828?)

OSGOOD FIELD, JULIAN (pseudónimo X.L.): «El beso de Judas» (1894) en SIRUELA 1992*.

O'SULLIVAN, VICENT: «Will» (1899) en DALBY 1991*.

PLANCHÉ, JAMES ROBINSON: *The Vampire; or, the Bride of the Isles: A Romantic Melo-Drama, In two acts*, Cumberland, Londres 1820.

POHLIUS, C.: *Dissertationen de Hominibus post Mortem Sanguiugis, vulgo sic dictis Vampyren*, Leipzig 1732.

POLIDORI, JOHN WILLIAM : «The Vampyre» (1819) en RYAN, 1988 y traducción en SIRUELA 1992*.

PRESKETT PREST, THOMAS: *Varney the Vampire; or the Feast of Blood*, Kessinger Publishing, 2004 (1845). 3 vols. Atribuido en algunas ediciones a JAMES MALCOM RYMER.

RAUPACH, ERNST: «Deja a los muertos en paz» (1823) en IBARLUCÍA y CASTELLÓ-JOUBERT 2002*. Relato atribuido en otras ediciones a JOHANN LUDWIG TIECK.

ROBINSON, PHIL: «The Man-Eating Tree» en DALBY 1991*.

RYMER, JAMES MALCOM: *Varney the Vampire; or the Feast of Blood* (1847), véase PRESKETT PREST, THOMAS.

STENBOCK, COUNT ERIC VON: «Historia verdadera de un vampiro» (1894) en NAVARRO 2005*.

STOKER, BRAM: «El invitado de Drácula» (1890) en SIRUELA 1992*.

STOKER, BRAM: *Dracula*, Alianza Editorial, Madrid 1999 (1897)

Las citas a *Dracula* cuando aparecen en su idioma original proceden de la edición comentada a cargo de NINA AUERBACH y DAVID J. SKAL, en Norton, Nueva York y Londres 1997.

Otras ediciones de *Dracula* manejadas:

- “ “ WOLF, LEONARD (ed.): *The Annotated Dracula*, Ballantines Books, Nueva York 1975.
- “ “ MOLINA FOIX, JUAN ANTONIO (ed.): *Drácula*, Cátedra, Madrid 2001.
- “ “ RIQUELME, JOHN PAUL (ed.): *Dracula*, Bedford/St. Martin's, Boston y Nueva York 2002.
- “ “ HINDLE, MAURICE (ed.) *Dracula*, Penguin, Londres 2003.
- “ “ PALMER YÁÑEZ, OSCAR (ed.): *Drácula*, Valdemar, Madrid 2005.
- “ “ *Dracula. The Definitive Author's Cut*, Creation Books, Washington 2005.

TIECK, JOHANN LUDWIG: «No despertéis a los muertos» (1800?) Véase RAUPACH «Deja a los muertos en paz»(1823).

TOLSTOI, ALEXEI: «La familia de Vurdalak» (1840) en SIRUELA 2001*.

TOLSTOI, ALEXEI: «Upires» (1841) en IBARLUCÍA y CASTELLÓ-JOUBERT 2002*.

TURNER, H.E.: *The Dance of the vampires*, J. Curwen & Sons, Londres 1897.

VOLTAIRE: *Diccionario Filosófico*, Temas de hoy, Madrid 1995 (1764).

ZEDLER, JOHAN HEINRICH (Ed): *Zedler's Universal Lexicon* [*Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*] (68 vols.) Leipzig 1732 -1754. El texto completo la enciclopedia conocida por el nombre de su editor se puede consultar on-line a través de <http://www.zedler-lexikon.de> , digitalizado por *Bayerische Staatsbibliothek*.

5.1.2- FUENTES DESDE 1900

ADVERTENCIA: Se ha intentado listar los principales títulos relacionados con el vampiro hasta 1951 (fecha de publicación de *I am Legend* de Richar Matheson) y a partir de ahí, de la ingente cantidad de publicaciones relacionadas con el vampiro, solo se han listado los volúmenes manejados. Una bibliografía completa y actualizada de títulos relacionados con el vampiro no es posible debido a su continuo crecimiento si bien podemos señalar intentos como el de MARTIN V. RICCARDO *Vampires Unearthed: the Complete Multi-Media Vampire and Dracula Bibliography* (Taylor & Francis 1983) o el trabajo de PATRICIA ALTNER, *Vampire Readings. An annotated biliography* (Scarecrow, Mariland y Londres 1998) con 779 títulos listados, siendo aún así un trabajo incompleto y a lo que habría que añadir diez años con los títulos más recientes.

ASCOMBE, RODERICK: *The Secret Life of Laszlo, Count Dracula*, Bloombsbury, 1994 (1995).

ASKEW, ALICE y CAUDE: «Aylmer Vance y la vampira» (1914) en CUETO 2001*.

BANKS, L.A.: *Minion. A Vampire Huntress Legend*, St. Martin's, Nueva York 2004 (2003)

BARING-GOULD, SABINE: «A Dead finger» (1904) en DALBY 1991*.

BEAUMONT, CHARLES: «Place o meeting» (1953) en RYAN 1988*.

BENAVENT, ENRIC: *Perversas memorias de un vampiro*, Temas de hoy, Madrid 1990.

BENSON, EDWARD FREDERICK: «La habitación de la torre» (1912) en SIRUELA 2001*.

BLACKWOOD, ALGERNON: «The Singular Death of Morton» (1910) en DALBY 1991*.

BLACKWOOD, ALGERNON: «The Transfer» (1912) en RYAN 1988*.

BLOCH, ROBERT: «La capa» (1939) en GREENBERG y WAUGH 2001*.

BRITE, POPPY Z.: *El alma del vampiro*, Puzzle, Barcelona 2006 (1992).

CAPUANA, LUIGI: «Un vampiro» en IBARLUCÍA y CASTELLÓ-JOUBERT 2002*.

CASAVELLA, FRANCISCO: *Lo que sé de los vampiros*, Destino, Barcelona 2008.

CAVE, HUGH B.: «Stragella» (1932) en JONES 2004*.

COPPOLA, F.F. y HART, JAMES V.: *Bram Stoker's Dracula. The novel and the Legend*, Newmarket Press, Nueva York 1992. [Guión y documentos]

- COWLES, FREDERICK: «Princes o Darkness» (1940) en DALBY 1991*.
- CRAWFORD, MARION: «Porque la sangre es vida» (1911) en SIRUELA 2001*.
- DAUBENY, ULRIC: «The Sumach» (1919) en DALBY 1991*.
- DEANE, HAMILTON y BALDERSTON, JOHN L.: *Dracula. The vampire play in three acts*, Samuel French, Nueva York 1960 (1927).
- DERLECH, AUGUST: «The Drifting Snow» (1939) en RYAN 1988*.
- FOX, ANDREW: *Fat White Vampire Blues*, Ballantine Books, Nueva York 2003.
- FUENTES, CARLOS: «Vlad» en *Inquieta compañía*, Alfaguara, Madrid 2004.
- GOMEZ, JEWELLE: *The Gilda Stories*, Sheba Feminist Press, Londres 1992 (1991).
- H.M.P.(¿): *A vampire of Souls*, Alexander Gardner, Paisley 1904.
- HAMILTON, MILTON: *Especialista en vampiros*, Ediciones Petronio, Barcelona 1979.
- HARRIS, CHARLAINE: *Dead until Dark*, Orbit, Gran Bretaña 2006 (2001).
- HARRIS, CHARLAINE: *Living Dead in Dallas*, Orbit, Gran Bretaña 2007 (2002).
- HERON-ALLEN, E.: «Another Squaw?» (1934) en DALBY 1991*.
- JACOBI, CARL: «Revelations in Black» (1933) en RYAN 1988*.
- JAMES, MONTAGUE RHODES: «El conde Magnus» (1904) en SIRUELA 2002.
- JAMES, MONTAGUE RHODES: «An Episode in Cathedral History» (1919) en RYAN 1988*.
- KALOGRIDIS, JEANNE: *Covenant with the Vampire. The Diaries of the Family Dracul*, Headline Books, Londres 1994.
- KELLER, DAVID H.: «Herencia» (1947) en GREENBERG Y WAUGH 2001*.
- KING, STEPHEN: *El misterio de Salem's Lot*, Debolsillo, Barcelona 2003 (1975).
- KOLTZ, T. Y JAMESON D.: *El expreso de los vampiros*, Timun Mas, Barcelona 1984.
- KORNBLUTH, C.M.: «The Midworm» (1950) en RYAN 1988*.

Capítulo 5

LEE, TANITH: *Sabella*, Brasilense, Sao Paulo 1985 (1980).

LIEBER, FRITZ: «La chica de los ojos hambrientos» (1949) en GREENBER Y WAUGH 2001*.

LORING, F.G.: «La tumba de Sarah» (1900) en SIRUELA 1992*.

LUMLEY, BRIAN: *Necroscope*, Harper Collins, Londres 1993 (1986).

MATHESON, RICHARD: «Drink my Blood» (1951) en RYAN 1988*.

MATHESON, RICHARD: «El vestido de seda blanca» (1951) en GREENBER Y WAUGH 2001*.

MATHESON, RICHARD: *Soy leyenda*, Minotauro, Barcelona 2003 (1954).

MEYER, STEPHENIE: *Crepúsculo*, Alfaguara, Madrid 2008 (2005)

MOORE, C.L.: «Shamblau» (1933) en RYAN 1988*.

MURDOCH, IRIS: *The Unicorn*, Penguin, Reino Unido 1966 (1963).

NEWMAN, KIM: *El año de Drácula*, Timun Mas, Barcelona 1999 (1992).

PARDÓ BAZAN, EMILIA: «Vampiro» en *Cuentos Completos* (Vol. II), Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña 1990.

PIANTADOSI, AL (música) y LESSIE, EDGAR (letra): *The Vampire Love Song*, Leo Feist, Nueva York 1910.

PUNSHON, E.R.: «The Living Stone» (1939) en DALBY 1991*.

QUIROGA, HORACIO: «El almohadón de pluma» (1907) en SIRUELA 2002*.

QUIROGA, H.: «El vampiro» (1927) en IBARLUCÍA Y CASTELLÓ-JOUBERT 2002*.

RAY, JEAN: *Harry Dickson. El vampiro de los ojos rojos*, Júcar, Madrid 1973 (1933).

RAY, JEAN: *Harry Dickson. El canto del vampiro*, Júcar, Madrid 1972 (1934).

RHODES, JAMES MONTAGUE: «Wailing Well» (1927) en DALBY 1992*.

RICE, ANNE: *Entrevista con el vampiro*, Punto de lectura, Madrid 2000 (1976).

RICE, ANNE: *Lestat el vampiro*, Punto de lectura, Madrid 2000 (1985).

- RICE, ANNE: *La reina de los condenados*, Punto de lectura, Madrid 2000 (1988).
- RUDORFF, RAYMOND: *The Dracula Archives*, Sphere Books, 1977 (1971).
- SABERHAGEN, FRED: *The Dracula Tape*, Baen, Nueva York 1999 (1975).
- SABERHAGEN, F. y HART, JAMES V.: *Drácula de Bram Stoker*, Plaza & Janes, Barcelona 1993 (1992) Basada en el guión de James V. Hart. [Véase COPPOLA y HART en este apartado]
- SCHUYLER MILLER, P.: «Over the river» (1941) en RYAN 1988*.
- SHAN, DARREN: *Vampire Blood* (Trilogía), Harper Collins, Londres 2003 (2000).
- SMITH, CLARK ASTHON: *A Rendezvous in Averoigne* (1931) en RYAN 1988*.
- SOMMER-BONDERBURG, ANGELA: *El pequeño vampiro en el país del conde Drácula*, Alfaguara, Madrid 2004 (1994)
- STRIEBER, WHITLEY: *The Hunger*, Pocket Books, Nueva York 2001 (1981).
- STEALKEY, JOHN: *Vampiros*, Plaza & Janés, Barcelona 1999 (1990)
- YARBRO, CHELSEA QUINN: *Hotel Transilvania*, New English Library, Londres 1981 (1978).
- WARRINGTON, FRED: *A Taste of Blood Wine*, Pan Books, Londres 1992 (1993).
- WELLMAN, MANLY WADE: «School for the unespeakable» (1937) en RYAN 1988*.
- WELLMAN, MANLY WADE: «Cuando había luz de luna» (1940) en GREENBERG y WAUGH 2001*.
- WELLMAN, MANLY WADE: «La última tumba de Lill Warran» (1951) en GREENBERG y WAUGH 2001*.
- WRIGHT, T.M: *The Last Vampire*, Gollancz Horror, Londres 1991.

5.1.3- FUENTES: ANTOLOGÍAS

AAVV: *The Kiss of Death. An Anthology of Vampire Stories*, The Design Image Group, EEUU 1998.

ALLEN, ANGELA C. (ed.): *Dark Thirst*, Pocket Books, Nueva York 2004.

CUETO, ROBERTO (ed.): *Cuentos de Vampiras*, Letra Celeste, Madrid 2001.

DALBY, RICHARD (ed.): *Dracula's Brood*, Dorset Press, Nueva York 1991.

ELROD, P.N. Y GREENBERG MARTIN H. (eds.): *The Time of the Vampires. Eighteen Blood-Chilling Tales of the Immortal Undead*. B.P. Books, Nueva York 2004.

FRAYLING, CRISTOPHER (ed.): *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*, Faber and Faber, Londres y Boston 1992 (1991)

GLADWELL, ADELE OLIVIA (ed.): *Blood and Roses. The Vampire in 19th Century Literature*, Creation Books, 1999 (1992?)

GREENBERG, MARTIN H., Y WAUGH CHARLES G. (eds.): *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Valdemar, Madrid 2001 (1999).

GREENBERG, MARTIN H., Y WAUGH CHARLES G. (eds.): *Vamps*, B.P. Books, Nueva York 2004. Muy similar al título anterior pero no incluye "El vestido de seda blanca" de Richard Matheson.

HAINING, PETER (ed.): *Vampires. Chilling Tales of the Undead*, Target Book, Londres 1985.

HAINING, PETER (ed.): *The Vampire Omnibus*, Orion, Londres 1996 (1995)

IBARLUCÍA, RICARDO Y CASTELLÓ-JOUBERT, VALERIA (eds.): *Vampiria. De Polidori a Lovecraft*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2002.

JONES, STEPHEN (ed.): *The Mammoth Book of Vampires*, Carroll & Graf, Nueva York 2004 (1992).

JONES, STEPHEN (ed.): *The Mammoth Book of Dracula*, Carroll & Graf, Nueva York 1997.

JONES, STEPHEN (ed.): *The Mammoth Book of Vampire Stories by Women*, Carroll & Graf, Nueva York 2001.

KAYE, MARVIN (ed.): *The Vampire Sextette*, ACE Books, Nueva York 2002 (2000)

KELLER, D. Y MILLER, M. (ed.): *El Mito de Drácula*, Timun Mas, Barcelona 1996 (*The Ultimate Dracula* 1991)

LUCENDO, SANTIAGO (ed.): *Vampiros*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid 2005.

MARÍAS, FERNANDO (ed.): *Drácula*, 451, Madrid 2008.

NAVARRO, ANTONIO JOSÉ (ed.): *Sanguinarius. 13 historias de vampiros*, Valdemar, Madrid 2005.

RYAN, ALLAN (ed.): *The Penguin Book of vampire Stories*, Penguin, EEUU 1988 (1987).

SHEPARD, LESLIE (ed.): *The Dracula Book of Great Vampire Stories*, Citadel Press, Nueva York 1977.

SIRUELA, JACOBO (ed.): *Vampiros*, Siruela, Madrid 1992. Reeditado con pequeñas modificaciones como *El Vampiro* (2001).

SKAL, DAVID J. (ed.): *Vampires. Encounters with the Undead*. Black Dog and Leventhal Publishers, Nueva York 2006.

WOLF, LEONARD (ed.): *Blood Thirst. 100 years of vampire fiction*, Oxford University Press, Nueva York 1997.

Capítulo 5

5.1.4- LITERATURA Y CINE DE VAMPIROS

AAVV: *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*, Donostia Kultura, San Sebastián 2002.

ABBOTT, STACEY: *Celluloid Vampires. Life After Death in the Modern World*, University of Texas Press, EEUU 2007.

ASHBURY, ROY: *Nosferatu*, York Press, Essex 2001.

AUERBACH, NINA: *Our Vampires, Ourselves*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres 1995.

ALTNER, PATRICIA: *Vampire Readings. An annotated bibliography*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland y Londres 1998.

BALDICK, CHRIS: *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity and Nineteenth-century Writing*. EEUU, 1987 Oxford University Press

BALLESTEROS, ANTONIO: *Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*, UnaLuna Ediciones, Zaragoza 2000.

BELDFORD, BARBARA: *Bram Stoker and the Man Who was Dracula*, Da Capo Press, Cambridge MA 2002 (1996).

BENTLEY, C.F.: «The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's Dracula» e *Literature and Psychology*, XXII, 1, 1972, pp.27-32.

BERRIATUA, LUCIANO: *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, (2.vols) Filmoteca Española, Madrid 1990.

BHALLA, ALOK: *Politics of atrocity and lust. The vampire tale as a nightmare history of England in the nineteenth century*, Sterlin Publishers, Nueva Delhi 1990.

BLOOM, CLIVE (et. al.): *Nineteenth-Century Suspense. From Poe to Conan Doyle*. 1988, Macmillan Press

CARDOSO, IVAN y LUCCHETTI R.F.: *Ivampirismo. O cinema em Pânico*, Ebal y Fundação do cinema brasileiro, 1990.

CARTER, MARGARET L. (ed.): *Dracula: The Vampire and the Critics*, UMI Research Press, Michigan 1988.

CASPER, K. Y LINVILLE, S.: «Romantic Inversions in Herzog's Nosferatu» en *The German Quarterly*, Vol. 64, No.1, 1991, pp. 17-24.

COE, RICHARD M.: «It Takes Capital to Defeat Dracula: A New Rethorical Essay» *College English*, Vol. 48, No.3, marzo 1986, pp.231-242.

CORRAL, JUAN M.: *Hammer. La Casa del Terror*, Ediciones Calamar, Madrid 2003.

CORTIJO, JAVIER: *Bela Lugosi. Drácula vampirizado*. T & B editores, Madrid 1999

CRAFT, CHRISTOPHER: «Kiss Me with those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula» en *Representations*, No. 8, 1984, pp.107-133.

CREMONINI, GIORGIO: *Dracula*, L'Epos, Palermo 2007.

CUETO, ROBERTO y DIAZ, CARLOS: *Drácula. De Transilvania a Hollywood*, Nuer, Madrid 1997.

DALBY, RICHARD: *Bram Stoker. A Bibliography of First Editions*, Dracula Press, Londres 1983.

ELLIS, MARKMAN: *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh University Press, Edimburgo 2003 (2000).

ELMESSIRI, NUR : «Burying Eternal Life in Bram Stoker's Dracula : The Sacred in an Age of Reason » en *Alif: Journal of Comparative Poetics*, No. 14, 1994, pp. 101-135.

FINNE, JAQUES *La bibliographie de Dracula*, Ed. Laáge D'Homme, editado en Lausana Suiza en 1986.

FARSON, DANIEL: *The Man Who Wrote Dracula*, St Martin's Press, Nueva York 1975.

FRAYLING, CHRISTOPHER: *Nightmare. The Birth of Horror*, BBC Books, Londres 1996

GELDER, KEN: *Reading the Vampire*, Routledge, Londres y Nueva York, 1994.

GELDER, KEN (ed.): *The Horror Reader*, Routledge, Londres y Nueva York 2000.

GLOVER, DAVID: *Vampires, Mummies and Liberals*, Duke University Press, EEUU 1996.

GODDU, TERESA A.: «Vampire Gothic», *American Literary History*, vol. 11, No.1, 1999, pp.125-141.

GORDON, J. Y HOLLINGER, V. (Eds.): *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997.

HAINING, PETER: *The Dracula Scrapbook*, Longmeadow Press, Stamford 1992.

HALBERSTAN, JUDITH: «Technologies of Monstrosity in Bram Stoker's *Dracula*», *Victorian Studies*, 36, pp.333-352.

HERBERT, CHRISTOPHER: «Vampire Religion» en *Representations*, No. 79, 2002, pp.100-121.

HOCK, STEFAN: *Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Litteratur*, Berlin, Verlag 1900.

HOLTE, JAMES CRAIG (ed.): *The Fantastic Vampire. Studies in the Children of the Night. Selected Essays from the Eighteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Greenwood Press, Westport y Londres 1997.

HUGHES, WILLIAM: *Beyond Dracula: Bram Stoker's Fiction and its Cultural Context*, Macmillan, Londres 2000.

HUGHES, WILLIAM: *Bram Stoker. A Bibliography*, Victorian Fiction Research University of Queensland, Queensland 1997.

KENDAL JR., LYLE H.: «The Vampire Motif in *The Fall of the House of Usher*» en *College English*, Vol. 24, No.6, marzo 1963, pp.450-453.

KIRTLEY, BACIL F.: «In Search of Dracula: A true History of Dracula and vampire Legends», crítica al libro de McNally y Florescu en *The Journal of American Folklore*, Vol. 86, No. 342, octubre-diciembre 1973, pp.400-401.

KLINE, SALLI J.: *The Degeneration of women. Bram Stoker's Dracula as allegorical criticism of the fin de siècle*, CMZ-Verlag, Rheinbach-Merzbach 1992.

KRACAUER, SIGFRIED: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine Alemán*, Paidós Comunicación, Barcelona Buenos Aires y México 1995 (1947).

LEATHERDALE, CLIVE: *Dracula. The Novel & the Legend*, Desert Island Books, Essex 2001 (1985)

LEUTRAT, JEAN-LOUIS y BOUVIER, M.: *Nosferatu*, Cahiers du Cinéma Gallimard, Lyon 1981.

LUCENDO, S.: «Algunos lugares del mal en la cultura moderna: la geografía del vampiro» en *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Valeriano Bozal (ed.), Antonio Machado (La Balsa de la Medusa), Madrid 2005, pp. 177-197.

- LUCENDO, S.: «El vampiro y el poder» en *Arte y Naturaleza* N° 34 (noviembre – diciembre) pp.18-21.
- LUDLAM, HARRY: *A Biography of Dracula. The Life Story of Bram Stoker*, The Quality Book Club, Gran Bretaña 1962
- MADISON, BOB (ed.): *Dracula. The first hundred years*, Midnight Marquee Press, Baltimore 1997.
- MARIGNY, JEAN: *Le vampire dans la littérature anglo-saxonne*, Didier Érudition, Université de Lille III, Lille 1983.
- MARRIOTT, JAMES: *Horror Films*, Virgin, London 2004.
- MALCHOW, H.L.: *Gothic Images of Race in Nineteenth Century Britain*. Stanford University Press, California 1996.
- MASSEY, IRVING: «The Third Self: *Dracula*, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* and *Merimee's Lokis*», *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 6, No. 2, 1973, pp. 57-67.
- MEMBA, JAVIER: *El cine de Terror de la Universal*, T & B, Madrid 2004.
- M McNALLY RAYMOND T. y RADU FLORESCU: *In search of Dracula: A True History of Dracula an Vampire Legends*, New York Graphic Society, Greenwich 1972. Edición actualizada en Houghton Mifflin, Boston y Nueva York 1994.
- MCWHIR, ANNE: «Pollution and Redemption in “*Dracula*”» en *Modern Language Studies*, Vol. 17, No.3, verano 1987, pp. 31-40.
- MILLER, ELIZABETH: *Dracula Sense & Nonsense*, Desert Island Books, Essex 2000.
- MILLER, ELIZABETH (ed.): *Dracula. The Shade and the Shadow*, Desert Island Books, Essex 1998.
- MURRAY, PAUL: *From the Shadow of Dracula. A life of Bram Stoker*, Jonathan Cape, Londres 2004, p.1.
- NETHERCOT, ARTHUR H.: «Coleridge's *Christabel* and Le Fanu's *Carmilla*» en *Modern Philology*, Vol 47, No.1, agosto 1949, pp.32-38.
- ODELL, COLIN y LE BLANC, MICHELLE : *Vampire Films*, Pocket Essentials, Reino Unido y EEUU 2000.
- OLIVARES MERINO, JULIO ANGEL: *Cenizas del Plenilunio Alado. Pálpitos y vestigios del Vampiro en la literatura inglesa anterior a 'Drácula', de Bram Stoker. Tradición literaria y folclórica*, Universidad de Jaen, Jaen 2002.

PAYÁN, MIGUEL JUAN: *Los Cien Mejores Filmes de Vampiros*, Cacitel, 2005.

PEDRAZA, PILAR: *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Valdemar, Madrid 2004.

PEDRAZA, PILAR: «Vampiras Postmodernas. El Mal como malentendido» *Imágenes del Mal*, Vicente Domínguez (ed.) Valdemar, Madrid 2003, pp. 309-331.

PICK, DANIEL: *Svengali's Web. The Alien Enchanter in Modern Culture*, Yale University Press, New Haven y Londres 2000.

PIRIE, DAVID: *El vampiro en el cine*, Circulo de Lectores, Madrid 1977.

PRAWER, S. S.: *Nosferatu. Phantom der Nacht*, British Film Institute, Londres 2004.

PRAZ, MARIO: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona 1999 (1942)

RAQUEJO, TONIA: «El sujeto y su doble: de cómo Jonathan Harker se disfraza ante la mirada de Nosferatu» en *La Balsa de la Medusa* N°47, 1998 pp.47-66.

RICARDO, MARTIN V.: *Vampires Unearthed. The Complete Multimedia Vampire & Dracula Bibliography*, Garland Publishing, Nueva York y Londres 1983.

RICKELS, LAURENCE A.: *The Vampire Lectures*, University of Minesota Press, Minneapolis y Londres 1999.

RILEY, MICHAEL: *Interview with Anne Rice. An intimate, enlightening portrait of her life and work*, Random House 1996.

RODRÍGUEZ, HILARIO J. (ed.): *Las miradas de la noche. Cine y Vampirismo*, Ocho y Medio, Madrid 2005.

ROTH, PHYLLIS A.: «Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's Dracula» en *Literature and Psychology* 27, 1977, pp.113-121. Recogido en la edición de *Dracula* a cargo de D. SKAL y N. AUERBACH, Norton, Nueva York y Londres 1997, pp.411-421.

SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, FRANCISCO JAVIER: *Terror y Placer: Hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*, Tesis, Universidad de Castilla-La Mancha 2004.

SCHAFER, TALIA: «A Wilde Desire Took Me: The Homoerotic History of Dracula» en *ELH*, Vol. 61, No.2., 1994, pp.381-425.

- SILVER, ALAIN y URSINI, JAMES: *The Vampire Film*, Barnes & Co., EEUU 1975.
- SEED, DAVID: «The Narrative Method of Dracula», *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 40, No.1, 1985, pp.61-75.
- SKAL, DAVID J.: *Hollywood Gothic. The tangled web from novel to stage to screen*, Faber and Faber, Nueva York 2004 (1990)
- SKAL, DAVID J.: *V is for Vampire. The A-Z guide to everything undead*, Robson Books, Londres 1996.
- SMITH, HORATIO E.: «The Brief-Narrative Art of Theophile Gautier», *Modern Philology*, Vol. 14, No.11 (marzo 1917), pp.647-664.
- SOUTH, JAMES B.: *Buffy the vampire slayer and Philosophy*, Open Court Publishing, EEUU 2003.
- SPENCER, KATHLEEN L.: «Purity and Danger: Dracula, the Urban Gothic, and Late Victorian Degeneracy Crisis», *EHL*, Vol. 59, No.1, 1992, pp.197-225.
- STEVENSON, JOHN ALLEN: «A vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula» en *PMLA*, Vol. 103, No.2, marzo 1988, pp.139-149.
- SUTCLIFFE, MALCOM: *Dracula Revealed. Style, Themes, Archetypes and Echoes of Bram Stoker*, Arthur H Stockwell, Devon 1999.
- SUTHERLAND, JOHN: «Why does the Count come to England» en *Is Heathcliff a Murderer? Puzzles in 19th-Century Fiction*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York 1996.
- TROPP, MARTIN: *Images of Fear. How Horror Stories Helped Shape Modern Culture*. MacFarland & Company, North Carolina, 1999 (1990).
- TWITCHELL, JAMES B.: *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*, Duke University Press, EEUU 1997 (1981).
- VIEIRA, MARK A.: *Hollywood Gothic. From Gothic to Cosmic*, Harry N. Abrahams, Nueva York 2003.
- WALLER, GREGORY A.: *The Living and the Undead. From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago 1986.
- WICKE, JENNIFER: «Vampire Typewriting: Dracula and Its Media», *ELH*, Vol.59, No.2. 1992, pp. 467-493.

Capítulo 5

WOLF, LEONARD: *Dracula. The Connoisseur's Guide*, Broadway Books, Nueva York 1997.

5.1.5 - ESTUDIOS CULTURALES, FOLCLORE, Y ENSAYO GENERAL SOBRE VAMPIROS

BARBER, PAUL: *Vampires, Burial, and Death. Folklore and Reality*. Yale University Press, New York 1988.

COHEN, JEFFREY JEROME (ed.), *Monster Theory. Reading Culture*, University of Minesota Press, Londres y Mineapolis, 1996.

COPPER, BASIL: *The Vampire: In Legend, Fact and Art*, Hale, Londres 1973.

DUNDES, ALLAN (ed): *The Vampire. A casebook*. University of Wisconsin Press, Wisconsin 1998.

ENRIGHT, E.J. (ed.): «Vampires, werewolves, Zombies, and Other Monsters» en *The Oxford Book of the Supernatural*. Pp. 205-239

GÓMEZ ALONSO, JUAN: *Rabia y vampirismo en la Europa de los Siglos XVIII y el XIX*, tesis Doctoral leída en la Facultad de Medicina UCM noviembre 1991.

LYON, MARCUS WARD: «The Vampire Bat» en *Science*, New Series, Vol. 73, No. 1883, enero 1931, pp. 124-125.

MCCLELLAND, BRUCE: *Sacrifice, Scapegoat, Vampire: The Social and Religious Origins of the Bulgarian Folklore Vampire*. Tesis, Universidad de Virginia, 1999.

PERKOWSKI, JAN L.: *A Treatise on Slavic Vampirism*, Slavica Publishers Inc., Ohio 1989.

SUMMERS, MONTAGUE: *The Vampire. His Kith and Kin*, Paul Kegan & Co., Londres 1928, p. xxi. Edición facsimilar en Kessinger Publishing's, EEUU 2003.

SUMMERS, MONTAGUE: *The Vampire in Europe* (1961) titulado en la reedición como *The Vampire in Lore and Legend*, Dover, Nueva York 2001.

WHITE, LUISE: «Cars Out of Place: Vampires, Technology, and Labor in East and Central Africa», *Representations*, No.43, 1993, pp.27-50.

WILSON, KATHARINA M.: «The History of the Word Vampire», *Journal of the History of Ideas*, Vol. 46, No. 4. (Oct. – Dic., 1985) pp. 577-583.

Capítulo 5

5.1.6 - CÓMIC, ILUSTRACIÓN Y CARTELISMO

AAVV: *The Tomb of Dracula. Essential*, Marvel Comics, Nueva York 2004.

AAVV: *Antología de los mejores comics de vampiros*, Toutain Editor, Barcelona 1988.

FERNÁNDEZ, FERNANDO: *Drácula*, Glénat, Barcelona 2004 (1984)

THOMAS, R. y GIORDANO, D.: *Stoker's Dracula*, Marvel Comics 2004 (1974)

MOENCH, DOUGH Y JONES, KELLEY: *Batman y Drácula*, Planeta de Agostini, Barcelona 2006. Incluye: «Batman & Dracula: Red Rain» (1992), «Bloodstorm» (1994) y «Crimson Mist» (1999) D.C. Comics.

NILES, STEVE y TEMPLESMITH, BEN: *30 Days of Night*, IDW, San Diego 2004.

NILES, STEVE y TEMPLESMITH, BEN: *Dark Days*, IDW, San Diego 2004.

NILES, STEVE y TEMPLESMITH, BEN: *30 Days of Night. Return to Barrow*, IDW, San Diego 2004.

NILES, STEVE Y BROWN, ELMAN: *Richard Matheson's I Am Legend*, IDW Publishing, San Diego 2003.

SFAR, JOAMN: *Gran Vampir. Cupido pasa de todo*, sins sentido, Madrid 2005.

SFAR, JOAMN: *Gran Vampir. Pensando en Humanas*, sins sentido, Madrid 2006.

5.1.7 - EL VAMPIRO EN GENERAL, DIVULGACIÓN Y OTROS

AAVV: *Vampiro. La Mascarada*, La Factoria, Madrid 2000 (1999).

ARACIL, MIGUEL G.: *Vampiros. Mito y Realidad de los no-muertos* (Edaf, Madrid 2002).

ARRIES, JAVIER (¿Javier Sierra?): *Vampiros. La historia de nuestra eterna fascinación por el señor de la noche*, Zenith/Planeta, Barcelona 2007.

BERNSTEIN, DR. ALBERT J.: *Vampiros emocionales. Como reconocer y tratar con esas personas que manipulan nuestros sentimientos*, Edaf, Madrid 2003 (2001)

BORRMANN, NORBERT: *Vampirismo. El anhelo de la inmortalidad*, Timun Mas, Barcelona 1999.

FLÒ, M., FERRÁN, V. Y ARDANUY, J.: *Vampiros: magia póstuma dentro y fuera de España*, Ediciones Luna Negra, Barcelona 1994.

FONSECA, TONY: «Bela Lugosi's Dead, but Vampire Music Stalks the Airwaves», en *The Fantastic Vampire* JAMES CRAIG HOLTE (ed.) Greenwood Press, Westport y Londres, 2002. Pp. 59 y ss

FINALE, BEPI: *Los vampiros del sexo*, Hexágono, Barcelona 1977.

GONZÁLEZ, HÉCTOR (dir.): *Vampiros. La leyenda-El Mito-La Realidad*, Círculo Latino, Barcelona 2002

HERVÁS, RAMÓN: *Vampirismo y Licantropía*, Río Nuevo, Barcelona 1999.

INDURAIN, NOELIA y URBIOLA, ÓSCAR: *Vampiros. El mito de los no muertos* (Tikal/Susaeta, Madrid).

KONSTANTINOS: *Los vampiros aun existen. La verdad oculta del vampirismo y su presencia entre nosotros hoy*, Robinbook, Barcelona 2001 (1996).

MASTERS, ANTHONY: *The Natural History of the Vampire*, Mayflower, G.B. 1975.

SPIVEY, ANGELA: «Energy. Vampire Appliances» en *Environmental Health Perspectives*, Vol. 111, No.2, febrero 2003, pp.86.

VITALLINI, RENZO: *Brujas, hombres-lobo y vampiros*, G.R.M., Barcelona 2002.

Capítulo 5

5.1.8- DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

BUNSON, MATTHEW: *The Vampire Encyclopedia*, Thames and Hudson, Londres 1993.

HAINING, PETER: *A Dictionary of Vampires*, Robert Hale, London 2000.

MATTHEW, H.C.G Y HARRISON, BRIAN: *Oxford Dictionary of National Biography. From the earliest times to the year 2000*, Oxford University Press, Oxford 2004. 60 Vols.

GORDON MELTON, J.: *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*, Visible Ink, Detroit y Londres 1999.

GORDON MELTON, J.: *The Vampire Gallery. A Who's Who of the Undead*, Visible Ink Press, Detroit y Londres 1998.

5.1.9 – EXPOSICIONES RELACIONADAS DIRECTAMENTE CON EL VAMPIRO

2003: *Edvard Munch. Vampir*, Kunsthalle Würth, SYLVIA WEBER (ed.).

2001: *Blood. Art , Power, Politics and Pathology*, Museum für Angewandte Kunst y Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, Prestel, J.M. BRADBURN (ed.)

1997: *Bram Stoker's Dracula. A Centenial Exhibition*, Rosenbach Museum & Library, comisariada por WENDY VAN WYCK GOOD.

5.2 - GENERAL RELACIONADA

5.2.1 - OTRAS FUENTES RELACIONADAS

AUSTEN, JANE: *La abadía de Northanger*, Debolsillo, Barcelona 2003 (1818).

BONER, CHARLES: *Transylvania; Its Products and its People*, Longman, Londres 1865.

BRADBURY, RAY: *Fahrenheit 451*, Debolsillo, Barcelona 2003 (1953)

BURKE, EDMUND: *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*, Alianza Editorial, Madrid 2003 (1790)

CONRAD, JOSEPH: *El corazón de las tinieblas*, Alianza Editorial, Madrid 2003 (1899).

DU MAURIER: *Trilby*, Oxford University Press, Nueva York 1988 (1894). Edición en castellano en Editorial Funambulista, Madrid 2006.

GERARD, E.: *The Land Beyond the Forest. Facts, Figures, and Fancies from Transylvania*, William Blackwood and Sons, Londres y Edimburgo 1888 (2 vols.)

HOFFMAN, E.T.A.: «El hombre de arena» en *El hombre de arena. 13 historias siniestras y nocturnas*, Valdemar, Madrid 1998 (1815)

JOHNSON, MAJOR E.C.: *On the Track of the Crescent*, Hurst and Blackett Publishers, Londres 1885.

KING, STEPHEN: *Cell*, Hodder, Londres 2007 (2006)

LEWIS, MATHEW G.: *El monje*, Valdemar, Madrid 2001 (1796)

MANN, THOMAS: «Mario and the Magician», *Mario and the Magician & Other Stories*, Vintage Classics, London 2000. (1929)

MARX, KARL: *El Capital*, Siglo XXI, Madrid 1975 (1967)

MELVILLE, HERMAN: *Moby Dick*, Debate, Barcelona 2002 (1851).

ORWELL, GEORGE: *1984*, Austral, Madrid 2007 (1949)

PEACOCK, THOMAS LOVE: *Nightmare Abbey* (1818) / *Crochet Castle* (1831), Penguin, Reino Unido 1982.

Capítulo 5

POE, E. ALLAN: «La caída de la casa Usher» en *Cuentos completos* (vol. I) Alianza, Madrid 1970 (1839).

RADCLIFFE, ANN: *Los misterios de Udolfo*, Valdemar, Madrid 2001 (1794).

SHELLEY, MARY: *Frankenstein*, Norton, Nueva York y Londres 1996 (1818).

STEVENSON, ROBERT LOUIS: *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Alianza, Madrid 1988 (1886)

STOKER, BRAM: *Personal Reminiscences of Henry Irving*, Greenwood Press, Westport 1970 (1906) (2 vols.)

VERNE, JULIO: *El castillo de los Cárpatos*, Bruguera, 1981 (1892).

WALPOLE, HORACE: *El castillo de Otranto*, Anaya, Madrid 1991 (1765).

WELLS, H.G.: *La máquina del tiempo*, Alianza, Madrid 2007 (1895).

WELLS, H.G.: *La guerra de los mundos*, Editorial Planeta, Barcelona 2001 (1898).

WILDE, OSCAR: *El retrato de Dorian Grey*, Bruguera, Barcelona 1981 (1890)

WILKINSON, WILLIAM: *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia. With Various Political Observations Relating to Them*, Longman, Londres 1820.

5.2.2- ARTE Y TEORÍA ESTÉTICA

- AAVV (V. BOZAL (ed.)): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, La Balsa de la Medusa, Madrid 1996. (2 Vols).
- AAVV (G. HARRISON, P. WOOD, J. GAIGER (eds.)): *Art in Theory 1648-1815. An anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Gran Bretaña 2000.
- AAVV (G. HARRISON, P. WOOD, J. GAIGER (eds.)): *Art in Theory 1815-1900. An anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Gran Bretaña 2003 (1998).
- AAVV (G. HARRISON, P. WOOD (Eds.)): *Art in Theory 1900-2000. An anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Gran Bretaña 2003.
- ADDISON, JOSEPH: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Ed.de Tonia Raquejo, La Balsa de la Medusa, Madrid 1991.
- ASHFIELD, A. y DE BOLLA, P. (eds.): *The Sublime: A Reader in Eighteen-Century Aesthetic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1996
- ARGULLOL, RAFAEL: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Bruguera, Barcelona 1983.
- BATAILLE, GEORGES: *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona 2000 (1961).
- BERGER, JOHN: *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona 2000 (1972).
- BORNAY, ERIKA: *Las hijas de Lilith*, Ensayos de Arte cátedra, Madrid 2004 (1990).
- BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: «La arquitectura Gótica» dentro de *Historia del Arte 2. La Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid 1996, p. 211. Col. Dirigida por JUAN ANTONIO RAMÍREZ.
- BURKE, EDMUND, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Penguin Books, London 2004 (1756)
- CARROLL, NOËL: *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros (La Balsa de la Medusa), Madrid 2005 (1990).
- CRANE, WALTER: *The Claims of Decorative Art*, Lawrence and Bullen, Londres 1892.
- CRANE, WALTER: *The Bases of Design*, George Bell and Sons, Londres 1898.
- CRANE, WALTER: *An Artist Reminiscences*, Methuen & Co., Londres 1907.

Capítulo 5

DAVEMPORT-HINES, RICHARD: *Gothic. 400 years of excess, Horror, Evil and Ruin*. Fourth Estate, London 1998.

DE DIEGO, ESTRELLA: *Quedarse sin lo «exótico»*, Fundación Cesar Manrique, Lanzarote 1999.

FRANKL, PAUL: *The Gothic. Literary Sources through Eight Centuries*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1960.

FUCHS, EDUARD: *Der Weltkrieg in der Karikatur. Erster Band: Bis zum Vorabend des Weltkrieges*, Albert Langen Munich 1916.

GONZÁLEZ MORENO, BEATRIZ: *Lo sublime, lo gótico y lo románico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2007.

HAUSER, ARNOLD: *Historia social de la literatura y el arte*, Debolsillo, Barcelona 2000 (1957)

KONODY, P.G: *The Art of Walter Crane*, George Bell & Sons, Londres 1902.

MCCARTHY, MICHAEL: *The origins of the Gothic Revival*, Yale University Press, New Haven and London 1987.

MONK, SAMUEL H.: *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Modern Language Association of America, New York 1935.

PAGLIA, CAMILLE: *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, Valdemar, Madrid 2006 (1990)

RDRÍGUEZ, DELFÍN: *Del neoclasicismo al realismo*, Historia 16, Madrid 1996.

RUSKIN, JOHN: *The Lamp of Beauty: Writings on Art*, Phaidon, Londres 1995.

SHAW, PHILIP: *The Sublime*, Routledge, London and New York, 2006.

TRIAS, EUGENIO: *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona 1982.

WILLIAMS, GILDA (ed.): *The Gothic. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel y The MIT Press, Londres y Cambridge (MA) 2007.

5.2.3 - ESTUDIOS CULTURALES, FOLCLORE, Y ENSAYOS VARIOS

ARIÈS, P. y DUBY, G. (dir.): *Historia de la Vida Privada*, Taurus, Vol. 5: «De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días», Madrid 2001.

BADDELEY, GAVIN: *Gothic Chic. A connoisseur's guide to dark culture*, Plexus, Londres 2006 (2002).

BARTRA, ROGER: *Territorios del terror y la otredad*, Pre-Textos, Madrid 2007.

BASCOM, WILLIAM R. (ed.): *Frontiers of Folklore*, Westview Press, EEUU 1977.

BENNETT, GILLIAN, y SMITH, PAUL (ed.): *The Questing Beast. Perspectives on contemporary Legend. Vol IV.*, Sheffield Academic Press, Sheffield (1989).

BENNET, GILLIAM: «“Belief Stories”: The Forgotten Genre», *Western Folklore* 48, 1989.

CARO BAROJA, JULIO: *Teatro Popular y Magia*, Revista de Occidente, Madrid 1974.

CASTLE, TERRY: *The Female Thermometer. 18th-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, Oxford University Press, Nueva York y Oxford 1995.

CHANEY, EDWARD: *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Relations since the Renaissance*, Frank Cass Publisher, Londres 1998.

CHARD, CHLOE: *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geography (1600-1830)*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York 1999.

CHARD, CHLOE: «Horror on the Grand Tour» en *Oxford Art Journal*, Vol.6, No.2, 1983, pp.3-16.

CHRISTOPHER, MILBOURNE Y MAURINE: *The Illustrated History of Magic*, Carroll and Graf, Nueva York 2006 (1976)

DELEUZE, G. Y GUATTARI, F: «Introducción: Rizoma» en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Madrid 2006 (1980), pp.8-32.

DÉGH, LINDA: «What is the Legend after all» en *Contemporary Legend* No. 1, pp. 11-38 (1991)

DÉGH, LINDA Y VÁZSONYI, ANDREW: «Legend and Believe» en *Folklore Genres* BEN-AMOS, AUSTIN (ed.), Texas 1981 (1976)

EUDELIN, PATRICK (ed.): *Goth. Le romantisme noir, de Baudelaire à Marilyn Manson*, Scali, Paris 2005.

EVANS, ERIC J.: *Thatcher and Thatcherism*, Routledge, Londres 1997

FOUCAULT, MICHELE, «El sujeto y el poder » en BRIAN WALLIS (ed.) *Arte después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid 2001, pp.421 y ss.

FOUCAULT, MICHELE: *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...*, Tusquets, Barcelona 2001 (1973) Presentación en la edición española de ANGEL MORINO y VICTOR SEN SAMARANCH

FOUCAULT, MICHELE: *Historia de la Sexualidad*, Siglo XXI, Madrid 2006. 3 Vols: («1. La Voluntad de Saber», «2. El cuidado de sí», «3. El uso de los placeres»).

FORREST, DEREK: *Hypnotism. A History*, Penguin Books, Londres 1999.

GILMORE, DAVID D.: *Monsters. Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania 2003.

GODWIN, JOSCELYN: *The Theosophical Enlightenment*. State of New York University Press, Nueva York 1994.

GRAFTON, ANTHONY: *The Footnote*, Faber and Faber 2003 (1997).

HONKO, LAURI: «Memorates and the Study of Folk Beliefs», *Journal of the Folklore Institute*, Vol. 1, (1964).

KAPFERER, JEAN-NOËL: *Rumors. Uses, Interpretations, & Images*, Transaction Publishers, New Brunswick (EEUU) y Londres (1990).

KEARNEY, RICHARD: *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting otherness*, Routledge, Londres y Nueva York 2003,

LANCE BENNET, W.: «Storytelling in Criminal Trials: A model of Social Judgment» en *The Quarterly Journal of Speech*, Vol 64, febrero 1978, No.1. pp.1-22.

MORGAN, KENNETH O.: *Britain Since 1945: The people's peace*, Oxford University Press, Nueva York, 2001.

NIETZSCHE, FRIEDERIC: *El origen de la tragedia*, Espasa Calpe, Madrid 2000.

PARK, ROSWELL: *The Evil Eye. Thanatology. And Other Essays*. The Gorham Press, Boston 1912.

- PICK, DANIEL: *Svengali's Web. The Alien Enchanter in Modern Culture*, Yale University Press, New Haven y Londres 2000.
- ROBERT-HOUDIN, J. E.: *Confidencias de un prestidigitador*, Editorial Frakson, Madrid 1990 (1858).
- SAID, E. W.: *Orientalismo*, Debolsillo, Barcelona 2003 (1978).
- SIEGEL, CAROL: *Goth's Dark Empire*, Indiana University Press, Blomington e Indianapolis 2005.
- SIMPSON, JAQUELINE: «Repentant Soul or walking Corpse? Debatable Apparitions in Medieval England», *Folklore* 114, No.3, diciembre 2003, pp.389-402.
- SKAL, DAVID J.: *The Monster Show a Cultural History of Horror*, Faber and Faber 2001 (1993)
- SNOWER, DENNIS J.: «Macroeconomic Policy and the Optimal Destruction of Vampires» en *The Journal of Political Economy*, Vol. 90, No.3., junio 1982, pp. 647-655.
- STAGL, JUSTIN: *A History of Curiosity. The Theory of Travel 1550-1800*, Harwood academic publishers, Suiza 1995.
- STEINMEYER, JIM, *Hiding the Elephant. How Magicians Invented the Impossible*, Heinemann, Londres 2004.
- STEPHENS, WALTER: *Demon Lovers*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres 2002.
- SWEET, MATTHEW: *Inventing the Victorians*, Faber and Faber, Londres 2001.
- TRUMPENER, KATIE: «The Time of the Gypsies: A "People without History" in the Narratives of the West» en *Critical Inquiry*, Vol. 18, No.4, 1992, pp.843-884.
- YOUNG, TRICIA HENRY: «Dancing on Bela Lugosi's Grave: The Politics and Aesthetics of Gothic Club Dancing» en *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 17, No.1 (verano 1999), pp. 75-97.

5.2.4 - LITERATURA Y CINE GENERAL

BLOOM, HAROLD: *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona 1995 (1994).

BOTLING, FRED: *Gothic*, Routledge, Londres y Nueva York 1996.

CARROLL, NOEL: «Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings» en *Film Quarterly*, Vol. 34, No.3. (primavera 1981), pp.16-25.

CESERANI, REMO: *Lo fantástico*, La Balsa de la Medusa, Madrid 1999.

DUTT, SUKUMAR: *The Supernatural in English Romantic Poetry 1780-1830*, University of Calcuta 1938.

HANSEN, MIRIAM: «Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship», *Cinema Journal*, Vol. 25, No.4, 1986, pp. 6-32.

KING, STEPHEN, *Danza Macabra*, Valdemar, Madrid 2006 (1981).

LEUTRAT, JEAN-LOUIS: *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*, Contraluz, Valencia 1999 (1995).

LOVECRAFT, H. P.: *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Madrid 2002 (1939)

MALCHOW, H.L.: «Frankenstein's Monster and Images of Race in Nineteenth-Century Britain», *Past and Present*, No.139, 1993, pp.90-130.

SAGE, VICTOR: *The Gothick Novel. A casebook*, Macmillan, Hampshire y Londres 1990.

SMITH, HORATIO E.: «The Brief-Narrative Art of Theophile Gautier», *Modern Philology*, Vol. 14, No.11 (marzo 1917), pp.647-664.

SNELL, ROBERT: *Théophile Gautier. A Romantic Critic of the Visual arts*, Claredon Press, Oxford 1982.

SPENCER, MICHAEL CLIFFORD: *The Art Criticism of Theophile Gautier*, Librairie Droz, Genève 1969.

SUMMERS, MONTAGUE: *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*, Russell & Russell, Nueva York 1964 (1938)

TWITCHELL, JAMES B.: «Our Gothic Selves», *NOVEL: A Forum Fiction*, Vol. 20, No. 2, número del 20 aniversario (II), 1987, pp. 186-187.

ŽIŽEK, SLAVOJ: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Madrid 2006.

WILSON, NEIL: *Shadows in the Attic. A guide to British Supernatural Fiction*, British Library, Londres 2000.

WORLAND, RICK: «OWI Meets the Monster: Hollywood Horror Films and War Propaganda, 1942 to 1945» en *Cinema Journal*, Vol 37. No.1, pp.47-65.

Capítulo 5

5.2.5 - CIENCIA Y MEDICINA

AAVV: *Historia de la ciencia*, Espasa Calpe, Madrid 2007.

BANTON, MICHAEL (ed.): *Darwinism and the Study of Society. A centenary Symposium*, Tavistock Publications y Quadrangle Books, London y Chicago (1961)

DARWIN, CHARLES R.: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Espasa, Madrid 2003.

SECORD, JAMES A.: *Victorian Sensation. The extraordinary Publication, Reception, and Secret Authorship of Vestiges of the Natural Creation*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres 2000.

5.2.6 - MODERNIDAD, POSMODERNIDAD Y MEDIOS DE MASAS (CARICATURA, CARTELISMO, ETC.)

AAVV: *El terror en el cómic*, Comunicación Social, Sevilla 2003.

AAVV: *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*. Prestel-Verlag, Munich 1985.

AAVV: *Politische Kunst. Gebärden und Gebaren*, Akademie Verlag, Berlin 2004.

BAUDELAIRE, CHARLES: *El pintor de la vida moderna*, Colegio de aparejadores y arquitectos, Murcia 1995 (1863).

DARRACOTT, JOSEPH: *A Cartoon War. World War Two in Cartoons*, Leo Cooper, Londres 1989.

DEBORD, GUY: *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia 2000.

FEITH, JAN: *De Orlog in Prent. Karikaturen uit de verschillende Landen*, Scheltens & Giltay, Amsterdam 1915.

FOSTER, HAL (ed.): *La Postmodernidad*, Kairós, Barcelona 2002 (1983)

FUCHS, EDUARD: *Der Weltkrieg in der Karikatur. Erster Band: Bis zum Vorabend des Weltkrieges*, AlbertLangen Munich 1916.

GEORGE, M. DOROTHY: *English Political Caricature 1793-1832. A Study of Opinion and Propaganda*, Claredon Press, Oxford 1959.

GOETHALS, GREGOR T.: *El ritual de la televisión*, Fondo de cultura económica, México 1986.

GRAND-CARTERET, JOHN: *Contre Rome. La Bataille Anticléricale en Europe*, Loui Michaud Éditeur, Paris 1906

KÄMPFER, FRANK: *Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, Bildkundliche Essays*, Verlag Ingrid Kämpfer, Hamburb 1997.

LIPSCHUTZ SAMLING, PAUL: *Affischen som vapen I krig och fred*, Arménmuseum, Stockholm 1986.

PHILIPPE, ROBERT: *Political Graphics. Art as a Weapon*, Phaidon, Oxford 1980.

PICÓ, JOSEP (ed.): *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid 2002 (1988)

Capítulo 5

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO: *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid 1997.

ROBINSON, NICHOLAS K.: *Edmund Burke. A life in Caricature*, Yale University Press, New Haven in Londres 1996.

THOMPSON, JOHN B.: *Los media y la modernidad*, Phaidos, Barcelona 1998.

WALLIS, BRIAN (ed.): *Arte después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid 2001.

5.2.7 - OTRAS EXPOSICIONES

2005: *La Satira al Tempo di Mazzini. Caricature italiane tra il 1805 e il 1872*, Domus Mazziniana (Pisa) y Museo della Satira e della Caricatura, Forte dei Marni

2004: *El Salvatge Europeu*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Diputació de Barcelona. Textos de Roger Bartra y Pilar Pedraza.

2004: *Fantasy Architecture 1500-2036*, Hayward Gallery y Royal Institute of British Architects, Londres. AAVV.

1995: *Art and Power. Images of The 1930s*, Hayward Gallery, Londres. WHITFORD, FRANK (Presentación del catálogo) ISBN 1 85332 150 8

1986: *Flights o Fantasy. An Exhibition of Architectural Capriccios, Imaginary Projects and Stage Designs*, The Claredon Gallery, Londres. Catálogo de la exposición llevada a cabo por la misma galería. AAVV.

1941: *Britain at War*, MOMA, Nueva York, WHEELER, MONROE (ed.)

5.2.8- DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

R.A.E. (Real Academia Española) *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima Segunda Edición, Espasa, Madrid 2001.

5.3 - RECURSOS ELECTRÓNICOS (SELECCIÓN)

- Agencia Española del *isbn* (Libros editados en España):
<http://www.mcu.es/libro/CE/AgenISBN.html>
- *International Movie Data Base* (Base de datos sobre cine): www.imdb.com
- Libros de segunda mano: www.abebooks.com www.iberlibro.com
- Libros nuevos importados: www.amazon.com
- Base de datos de artículos: www.jstor.com
- Buscador general y para imágenes: www.google.com
- Más imágenes: www.corbis.com
- *Rebiun* (Red de Bibliotecas Universitarias):
http://bibliotecna.upc.es/Rebiun/nova/digital/biblioteca_digital.asp
- Bibliotecas *Universidad Complutense*: <http://cisne.sim.ucm.es/>
- Catálogo *British Library*: <http://www.bl.uk/catalogues/listings.html>
- Catálogo *The Warburg Institute* (University of London):
<http://warburg.sas.ac.uk/mnemosyne/entrance.htm>
- Real Academia Española (diccionario panhispánico de dudas)
www.rae.es
- Wikipedia (Enciclopedia conocimiento general creada por internautas):
www.wikipedia.org
- Sociedad Española de Estudios sobre los vampiros: www.ccev.net
- Página Web de Elisabeth Miller <http://blooferland.com/> dividida en:
[Dracula's Homepage](http://Dracula'sHomepage) y [Dracula Research Centre](http://DraculaResearchCentre)

5.4 - FILMOGRAFÍA

5.4.1 - ESPECÍFICA (Selección)

1910-1919

- *Les Vampires* (1915 Louis Feuillade)

1920-1929

- *Nosferatu, eine Symphonie Des Grauens* (F.W. Murnau 1922)

1930-1939

- *Dracula* (1931 Tod Browning)
- *Dracula* (1931 George Meldford)
- *Vampyr* (1932 Carl T. Dreyer)
- *The Vampire Bat* (Frank R. Strayer)
- *Mickey's Gala Premiere* (1933 Burt Gillett)
- *The Mark of the Vampire* (1935 Tod Browning)
- *Dracula's Daughter* (1936 Lambert Hillyer)

1940-1949

- *Son of Dracula* (1943 Robert Siodmak)
- *House of Frankenstein* (1944 Erle C. Kenton)
- *House of Dracula* (1945 Erle C. Kenton)
- *Abbott y Costello Meet Frankenstein* (1948 Charles T. Barton)

1950-1959

- *Plan 9 from Outer Space* (1956 Edward D. Wood)
- *Not of this Earth* (1957 Roger Corman)
- *Blood of the vampire* (1958 Henry Cass)
- *The Horror of Dracula* (1958 Terence Fisher)

1960-1969

- *Brides of Dracula* (1960 Terence Fisher)
- *Atom Age Vampire* (1960 Anton Giulio Majano)
- *Last Woman on Earth* (1960 Roger Corman)
- *La Maschera del Demonio* (1961 Mario Bava)
- *El vampiro sangriento* (1962 Miguel Morayta)
- *Kiss of the Vampire* (1963 Don Sharp)
- *The Last Man on Earth* (1964 Sidney Salkow)
- *Terrore nello spazio* (1965 Mario Bava)
- *Dracula. Prince of Darkness* (1965 Terence Fisher)
- *Queen of Blood* (1966 Curtis Harrington)
- *The Dance of the Vampires* (1967 Roman Polanski)
- *Le viol du vampire* (1967 Jean Rollin)
- *Dracula Has Risen from the Grave* (1968 Freddie Francis)

Capítulo 5

- *La vampire nue* (1969 Jean Rollin)
- *Santo en El tesoro de Drácula* (1969 René Cardona)

1970-1979

- *Taste the Blood of Dracula* (1970 Peter Sasdy)
- *Bram Stoker's Count Dracula* (1970 Jess Franco)
- *Count Yorga, the Vampire* (1970 Bob Kelljan)
- *Lust for a Vampire* (1970 Jimmy Sangster)
- *The Vampire Lovers* (1970 Roy Ward Baker)
- *Countess Dracula* (1970 Peter Sasdy)
- *Scars of Dracula* (1970 Roy Ward Baker)
- *Le frisson des vampires* (1970 Jean Rollin)
- *La noche de Walpurgis* (1970 León Klimovsky)
- *The Omega Man* (1971 Boris Sagal)
- *Hanno cambiato faccia* (1971 Corrado Farina)
- *The Return of Count Yorga* (1971 Bob Kelljan)
- *Twins of Evil* (1971 John Hough)
- *Requiem pour un vampire* (1971 Jean Rollin)
- *La novia ensangrentada* (1972 Vicente Aranda)
- *Blacula* (1972 William Crain)
- *Captain Kronos. Vampire Hunter* (1972 Brian Clemens)
- *In Search of Dracula* (1972 Calvin Floyd)
- *The Night Stalker* (1972 John L. Moxey)
- *Dracula, A.D. 1972* (1972 Alan Gibson)
- *La Fille de Dracula* (1972 Jess Franco)
- *Drácula contra Frankenstein* (1972 Jess Franco)
- *Vampire Circus* (1972 Robert Young)
- *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (1972 Miguel M. Delgado)
- *La llamada del vampiro* (1972 José María Elorrieta)
- *El gran amor del conde Drácula* (1972 Javier Aguirre)
- *Scream, Blacula, Scream* (1973 Bob Kelljan)
- *Dracula* (1973 Dan Curtis)
- *Blood for Dracula* (Andy Warhol's Dracula) (1973 Paul Morrissey)
- *The Satanic Rites of Dracula* (1973 Allan Gibson)
- *Les Avaleuses* (1973 Jess Franco)
- *La orgía nocturna de los vampiros* (1973 León Klimovski)
- *Grave of the Vampire* (1974 John Hayes)
- *The Legend of the Seven Golden Vampires* (1974 Roy Ward Baker)
- *The Rocky Horror Picture Show* (1975 Jim Sharman)
- *Lèvres de Sang* (1975 Jean Rollin)
- *Count Dracula* (1977 Philip Saville)
- *Martin* (1977 George A. Romero)
- *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979 Werner Herzog)
- *Dracula* (1979 John Badham)
- *Love at First Bite* (1979 Stan Dragosti)
- *Salem's Lot* (1979 Tobe Hooper)
- *Fascination* (1979 Jean Rollin)
- *Dracula Sucks* (1979 Philip Marhak)

1980-1989

- *Arrebato* (1980 Iván Zulueta)
- *Mama Dracula* (1980 Boris Szulzinger)
- *La morte vivante* (1982 Jean Rollin)
- *The Hunger* (1983 Tony Scott)
- *Transylvania 6-5000* (1985 Rudy DeLuca)
- *Once Bitten* (1985 Howard Storm)
- *Fright Night* (1985 Tom Holland)
- *Lifeforce* (1985 Tobe Hooper)
- *Mr. Vampire* (1985 Ricky Lau)
- *¡Vampiros en la Habana!* (1985 Juan Padrón)
- *Vampire Hunter D* (1985 Toyoo Ashida)
- *As sete vampiras* (1986 Ivan Cardoso)
- *The Lost Boys* (1987 Joe Schumacher)
- *Near Dark* (1987 Kathryn Bigelow)
- *Not of this Earth* (1988 Jim Wynorski)
- *Nosferatu a Venezia* (1988 Augusto Caminito)
- *Vampire's Kiss* (1988 Robert Bierman)

1990-1999

- *Aquí huele a muerto... ¡Pues yo no he sido!* (1990 Sáenz de Heredia)
- *Buffy the Vampire Slayer* (1992 Fran Rubel Kuzui)
- *Bram Stoker's Dracula* (1992 Francis Ford Coppola)
- *Cronos* (1992 Guillermo del Toro)
- *Innocent Blood* (1992 John Landis)
- *Nadja* (1994 Michael Almereyda)
- *Interview with the Vampire* (1994 Neil Jordan)
- *The Addiction* (1995 Abel Ferrara)
- *Embrace of the Vampire* (1995 Anne Goursaud)
- *Vampire in Brooklyn* (1995 Wes Craven)
- *Dracula: Dead and Loving it* (1996 Mel Brooks)
- *Vampirella* (1996 Jim Wynorski)
- *From Dusk Till Dawn* (1996 Robert Rodriguez)
- *Bordello of Blood* (1996 Gilbert Adler)
- *An American Vampire History* (1997 Luis Esteban)
- *Bracula. Condemor II* (1997 Sáenz de Heredia)
- *Vampires* (1998 John Carpenter)
- *Killer Barbys* (1998 Jess Franco)
- *Blade* (1998 Stephen Norrington)
- *From Dusk Till Dawn: Texas Blood Money* (1999 Scott Spiegel)
- *Bats* (1999 Louis Morneau)

2000-2007

- *Shadow of the Vampire* (2000 Elias Merhige)
- *Blood, the Last Vampire* (2000 Hiroyuki Kitakubo)
- *Zora la vampira* (2000 Antonio y Marco Manetti)
- *Vampires: los muertos* (2002 Tommy Lee Wallace)
- *Blade II* (2002 Guillermo del Toro)
- *Dracula. Pages From a Virgin's Diary* (2002 Guy Maddin)
- *Más vampiros en la Habana* (2003 Juan Padrón)
- *Underworld* (2003 Len Wiseman)
- *Scooby Doo and the Legend of the Vampire* (2003 Scott Jeralds)
- *Dracula II: Ascension* (2003 Patrick Lussier)
- *Buffy, the vampire Slayer* (1997-2003 Joss Whedon)
- *Van Helsing* (2004 Stephen Sommers)
- *Salem's Lot* (2004 Mikael Salomon)
- *Blade Trinity* (2005 David Goyer)
- *Bloodrayne* (2005 Uwe Boll)
- *Underworld Evolution* (2005 Len Wiseman)
- *Batman Vs Dracula: The Animated Movie* (2005 Michael Goguen)

Capítulo 5

5.4.2- GENERAL (RELACIONADA EN EL TRABAJO)

- *A fool there was* (Frank Powell, 1915)
- *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971)
- *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974)
- *Jaws* (Steven Spielberg, 1975)
- *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1979)
- *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982)
- *Aliens* (James Cameron, 1986)
- *The Matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1999).
- *The Ring* (Gore Verbinski, 2002)

Anexo documental

Capítulo 6

6.1- Documentos en torno al caso Arnold Paul

ADVERTENCIA: Los títulos de los tratados cuyas portadas se presentan a continuación son citados tal y como figuran en el catálogo de The British Library, incluyendo omisiones “...” y posibles errores de transcripción.

· **Tratados de Leipzig**

· ANÓNIMO: *Acten mässige ... Relation von den Vampiren oder Menschen-Saugern, welche sich in diesem und vorigen Jahren, im Königreich Servien herfür gethan. Nebst einen Raisonnement darüber, etc*, Leipzig 1732 [British Library]

· *Eines Weimarischen Medici muthmassliche Gedancken von denen Vampyren, oder ... Blut-Saugern, welchen zuletzt das Gutachten der Königl. Preussischen Societät derer Wissenschaften von gedachten Vampyren mit beygefüget ist*, Leipzig 1732 [British Library, Warburg Institute]

· GOTTLOB HEINRICH BOGT: *Kurtzes Bedencken von denen Acten-mässigen Relationen wegen derer Vampiren, etc.* [On a tract entitled: “Actenmässige ... Relation von denen Vampiren, ... welche sich ... im Königreich Servien herfür gethan,” etc.], Leipzig 1732 [British Library]

· JOHAN CRISTOPH POHL: *Dissertationem de hominibus post mortem sanguisugis, vulgo sic dictis Vampyren ... submittent M. Io. Christophorus Pohlius ... et Io. Gottlob Hertelius*, Leipzi 1732 [British Library y Warburg Institute]

· JOHAN CRISTOPH HAREMBERG: *Vernünftige ... Gedancken ußer die Vampirs oder bluhtsaugende Todten, so unter den Türcken ... den lebenden Menschen ... das Bluht aussaugen sollen, begleitet mit allerley ... Anmerckungen*, Wolffenbuttel 1733. [British Library]

· MICHAEL RANFT (2 pgs.): *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern, worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyrs ... gezeigt, auch alle von dieser Materie bissher zum Vorschein gekommene Schrifften recensiret werden*, Leipzig 1734 [British Library]

- **Entrada “Vampyren”** en *Zedler Lexicon*

- *London Journal* (11 de marzo de 1732) [British Library]

- Transcripción

- *The Craftsman* (20 de mayo de 1865) [British Library]

Acten-mäßige
und
Umständliche
RELATION
von denen
VAMPIREN
oder
Menschen-
Saugern,

Welche sich in diesem und vorigen Jahren, im
Königreich Servien herfür gethan.

Nebst einen Raisonnement darüber
und einen
Hand = Schreiben eines Officiers,
des Prinz = Alexandrischen Regiments,
aus
Medvedia in Servien.

an einen berühmten Doctorem der Universität
LEIPZIG.

Gedruckt 1732. und zu finden bey Augusto Martini,
Buchhändl. auf dem alten Neumarkt an der Ecke des
Gewand-Gäßgens

Oder sogenannten
Blut-Saugern,
Welchen zuletzt
Das Gutachten
Der Königl. Preussischen So-
cietät derer Wissenschaften,
Von
gedachten **VAMPYREN,**
Mit beygefüget ist.

Leipzig,
Bey Michael Blochbergern,

1 7 3 2.

Kurzes Bedencken

Von denen

Ueten-mäßigen Relationen

Wegen derer

AMPIREN,

Oder

Menschen=

Und

Sieh=Vussaugern,

Ingleichen

Über das davon in Leipzig heraus=
gekommene Raisonement

Vom

Welt=Geiste,

An gute Freunde gesandt

Von

Gottlob Heinrich Vogt,

Medic. Pract.

Leipzig,

August Martini, Buchhändl. auf dem
alten Neumarkt, 1732.

44/572 ✓

DISSSERTATIONEM
DE
HOMINIBVS
POST MORTEM
SANGVISVIGIS,
VVLGO SIC DICTIS

Vampyren,

AVCTORITATE
INCLYTI PHILOSOPHORVM
ORDINIS,
PVBLICO ERVDITORVM EXAMINI
DIE XXX. AVG. AN. M DCC XXXII.

S V B M I T T E N T
M. IO. CHRISTOPHORVS
POHLIVS,
LIGNICENS. SILESIVS.

ET
IO. GOTTLOB HERTELIVS,
PHILOS. ET MED. STVD.

L I P S I A E,
LITERIS IO. CHRISTIANI LANGENHEMIL

Hernünftige und Christliche
S e d a n k e n
Über die

VAMPIRS

Oder

Blutsaugende Todten,

So unter den Türcken und
auf den Gränzen des Servien-
Landes den lebenden Menschen und
Viehe das Blut aussaugen
sollen,

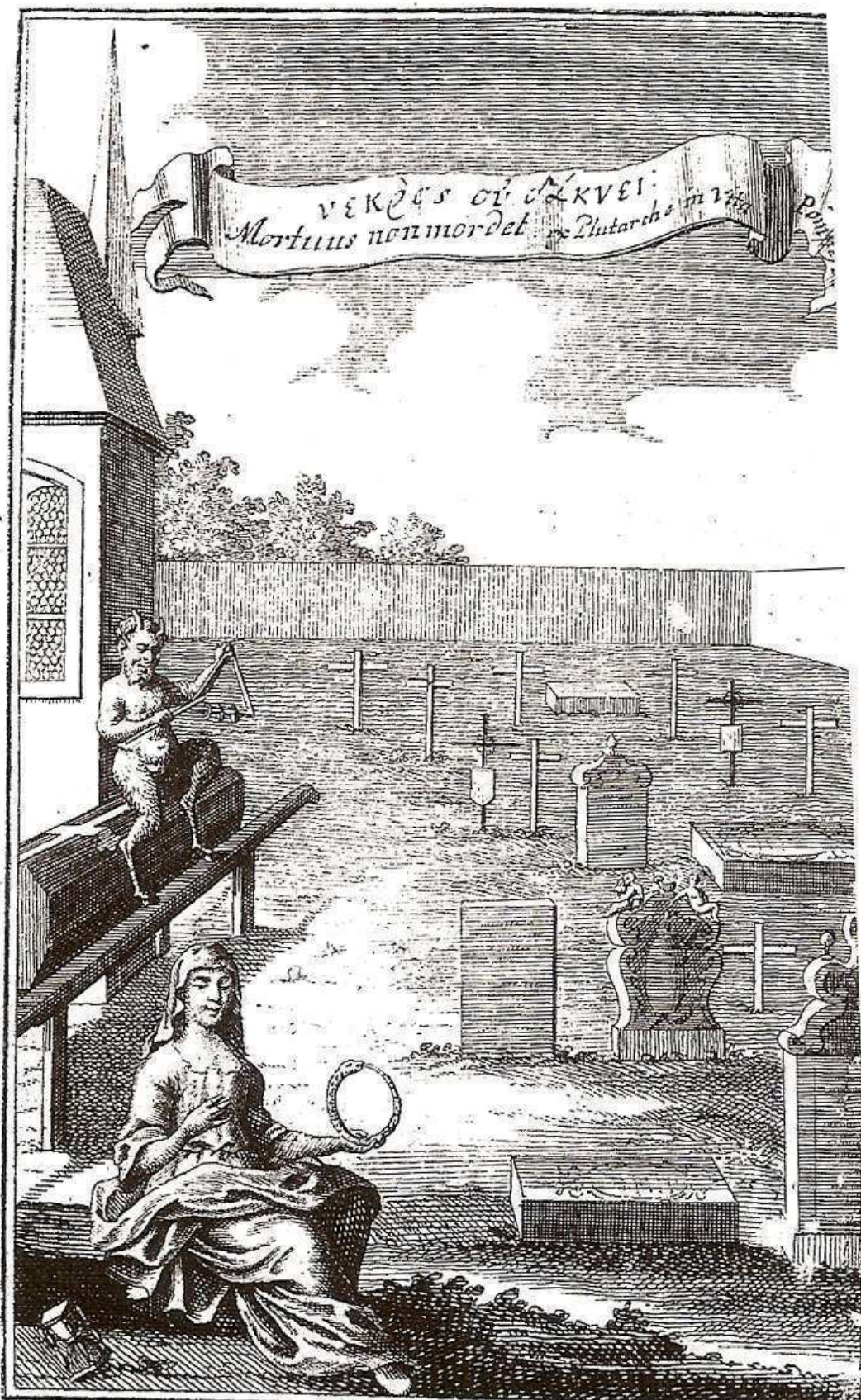
Begleitet mit allerley theologischen,
philosophischen und historischen aus
dem Reiche der Geister hergeholt
Anmerckungen

Und entworfen
Von

Johann Christoph Harenberg,
Rect. der Stifts-Schule zu
Gandersheim.

Wolffenbüttel 1733.

Zu finden bey Johann Christoph Meißner.



νεκρὸς οὐ φονεῖ.
Mortuus non mordet. ex Plutarcho in vita Pompeii

J. Lang fecit.

M. Michael Ranft's

Diaconi zu Mebra,

TRACTAT

von dem

Frauen und Schmaßen

der Todten

in Gräbern,

Worin die wahre Beschaffenheit
derer Hungarischen

VAMPIRS

und

Blut-Sauger

gezeigt,

Auch alle von dieser Materie bißher
zum Vorschein gekommene Schrifften
recensiret werden.

Leipzig, 1734.

Zu finden in Teubner's Buchladen.

auf traf Coschwig bey einem Knaben, bey den Einschränkungen der Harngänge ebenfalls etwas Zirkelförmigt-häutiges an, so aber bey diesem jarten Alter nur einem halboffenen Gallthürlein gleichete. Im 1723ten Jahre beobachtete er bey einer Mannsperson an dem Harn gange drey Einschränkungen, und bey Ausschneidung desselben drey Quersfinger breit von dem Eintritte des Harn ganges in die Blase ein deutliches Gallthürlein, und weiter hinauf noch einige gleichmäßige Spuren, so die Gallthürlein daher nicht deutlich gnung vorstellten, weil der Harn gang ausgeschnitten, und ohne gnugsame Vorsicht abgetrocknet worden. Er erweist hierauf, daß, ob schon einige Beobachter Einschränkungen und Sackungen an den Harn gängen angetroffen, ja selbst Gallthürlein, doch die ersten von Gallthürlein nichts gemeldet, die aber, so solche anführen, nur diejenigen angegeben, so vor den Oeffnungen der Harn gänge in die Blase zu finden seyn, mit nichts aber durch die ganzen Gefäße. Doch will er in dieser Disputation noch nicht für gewiß behaupten, ob diese Gallthürlein für natürliche oder widernatürliche zu halten, ob ihm schon das erstere wahrscheinlich zu seyn bedünket. Er vermeynet, der Nutzen dieser Gallthürlein bestehe darinne, daß der Urin nicht einmahl und zu häufig in die Blase dringen, und noch vielweniger an die Nieren zurück treten könne. Auch glaubet er, den Umstand der Stein Patienten aus diesen Gallthürlein erklärlich zu machen, wenn sie sagen: Der Stein habe einen Ruck gethan, und nunmehr liege er stille.

VALVULA MOBILIS, Ventil, siehe *Soupape*, im XXXVIII Bande, p. 1021.

VALVULA PYLORI, siehe *Gallthürlein*, im IX Bande, p. 186.

VALVULA VENTRICULI, siehe *Magen*, im XIX Bande, p. 263.

VALVULA VERSATILIS, Ventil, siehe *Soupape*, im XXXVIII Bande, p. 1021.

Dam (Nyan), Chinesischer Kayser, siehe *Nyan Dam*, im XXIV Bande, p. 427.

Dam (Sivem), König in China, siehe *Sivem Dam*, im XXXVII Bande, p. 1894.

Dam (Tim), Kayser, siehe *Tienvam*, im XLIV Bande, p. 80.

Dam (Ty Nn), Kayser, siehe *Ty An Dam*, im XLV Bande, p. 1273.

Damba, die Hauptstadt im Königreiche Matamba, auf der Küste von Congo, in Africa, in welcher sich der König meistens mit seinen Weibern aufzuhalten pfleget.

Damba, ein Flecken in der Provinz Beltra, in Portugall, gegen das Spanische Estremadura zu.

VAMICADA, ein ehemahliger Ort in Mauritanica Caesariensi, so aber bey andern ganz unbekannt ist. Cellarii Notit. Orb. Antiqu. T. II, p. 923.

Dam-Mam, ein Chinesischer Kayser, aus der Familie Han, regierte vom Jahr Christi 9, bis ins Jahr 23, und also vierzehn Jahr. Er war anjänglich des Kayfers Zhao-Pimci Ober-

Hofmeister, und wurde ihm von dieses Kayfers Großmutter die Regierung übergeben. Dieser räumte nun alle diejenigen aus dem Wege, die seiner Gewalt widerstehen konnten, und hingegen setzte er hundert und siebenzehn Landvoigte hin und wieder, auf die er sich alle verlassen konnte. Endlich regierte dieser ehrgeizige Mann, als ein souverainer König, und nachdem er die Leute beredet hatte, daß er vom Himmel herab kommen wäre, so räumte er den Kayser im Jahr Christi 6, gar aus dem Wege. Dieser Königs Mörder nun wusch erstlich seine Hände in lauter Unschuld, als wenn er kein Wasser betrübet hätte. Damit ihm auch niemand schuld geben möchte, als wenn er nach der Trone Ründe, so erklärte er ein zweyjähriges Kind, Namens Ju-Cu-Ym, zum Nachfolger des ermordeten Königs. Aber es währte nur bis in das dritte Jahr, so hatte unterdessen Dam-Mam seine Sachen so disponiret, daß er sich selber als einen Kayser auführen konnte, und kam das arme fünfjährige Kind in keine weitere Consideration. Es regierte hernach dieser Dam-Mam mit grosser Autorität. Er theilte das ganze Kayserthum in neun besondere Haupt-Provinzen, darnach in 125 Landschaften, darinnen 2203 Städte waren. Er machte 796 Landvoigte, und 1551 Commendanten oder Castellane, und hielt zugleich eine grosse Armee auf den Beinen. Mit dem allen aber konnte Dam-Mam das Reich nicht behaupten; Denn es kam Hunger und andere Noth ins Land, darüber entsunden hin und wieder Malcontenten, die brachten viel Vold auf die Beine, und als endlich die Waffen den Ausschlag geben sollten, so kamen die Kayserlichen zu kurz. Dam-Mam ward erschlagen, sein Körper in Stücken zerrissen, sein Kopf auf dem Markte aufgehängt, und mit Pfeilen darnach geschossen, und endlich seine gewesene Residenz bis auf den Boden eingestürzt, und geschleift. Zübners Politische Historie IX Theil, p. 675. u. ff.

Vamos-Salu, ein Ort in der Ungarischen Gespanschaft Presburg, so der Graf Johann Palfy besitzt. Es sind da herum viele Wälder und Aecker, auf welchen aber nichts als Flachs und Hirse gezeuget wird, weil dieselben sehr oft überschwemmet werden. Die Einwohner nehren sich vornehmlich von der Fischerey. Belii Notit. Hung. T. II, p. 248.

Vampiers, siehe *Vampyren*.

Vampiren, siehe *Vampyren*.

Vampyren, oder Blutsauger, diese haben mit den schmagenden Todten, davon im XLIV Bande, p. 664. u. ff. gehandelt wird, grosse Verwandtschaft. Man versteht dadurch todt menschliche Körper, welche aus den Gräbern hervor spazieren, den Lebendigen das Blut aussaugen, und sie dadurch umbringen sollen. Von solchen blutsaugenden Todten sind zwey Berichte aus Ungern eingelauffen, die man hier in aller Kürze anführen will. In dem Dorffe Kislova, war ein Unterthan, Namens Peter Plogojowicz gestorben und begraben. Darauf begab es sich, daß innerhalb 8 Tagen neun Personen, so wohl alte als junge, nach einer 24stündigen Krankheit dahin starben. Diese sagten auf ihrem Todtenbette aus,

wie gedachter Plogojowiz im Schlaf zu ihnen kommen, sich auf sie gelegt, sie gewürget, daß sie davon sterben müßten. Man öffnete endlich das Grab dieses Plogojowiz, und befand, daß erstlich der Körper nicht den geringsten Todten-Geruch von sich gab, er war auch, ausser der Nase, die ganz abgefallen, noch frisch. Haar und Bart, auch die Nägel waren ihm gewachsen, die alte Haut hatte sich hinweg gescheelet, und eine frische darunter hervor gethan. Das Gesicht, Hände und Füße, ja der ganze Leib waren so beschaffen, daß sie in seinen Lebzeiten nicht hätten vollkommen seyn können. In seinem Munde erlichtete man einiges frisches Blut, welches der gemeinen Aussage nach, er von denen, die er umgebracht, gesogen hatte. Man spitzte einen Pfahl, und durchschlug damit das Herz des toten Körpers, da dann häufiges Blut, so ganz frisch, auch durch Mund und Ohren heraus gestossen. Endlich verbrannte man diesen Körper zu Asche. Und das geschah ohngefähr 1725. Der andere Bericht lautet folgendergestalt: Im Jahr 1732. entstand ein Gerüchte, daß in dem Dorffe Medvedgya in Servien die Vampyrs einige Personen durch Aufsaugung des Bluts umgebracht hätten. Darauf ward eine Untersuchung dieser Sache angestellt. Die Einwohner des Dorffs sagten aus, daß vor ungefahr 5. Jahren daselbst ein Heyduck, Namens Arnod Paole durch einen Fall vom Heumwagen den Hals gebrochen. Dieser hatte sich bey seinen Lebzeiten verlauten lassen, daß er bey Vasswa von einem Vampyr geplagt worden, dahe. er von der Erde des Grabes des Vampyrs gegessen, und sich mit dessen Blute geschmieret habe, um von der Plage los zu werden. Zwanzig oder 30. Tage nach seinem Tode klagen schon einige Leute, daß sie von gedachtem Arnod Paole geplagt würden, wie denn auch würcklich vier Personen von ihm umgebracht worden. Etwa vierzig Tage nach seinem Tode hatten sie ihn ausgegraben, den Körper unverweset gefunden, auch floß ihm frisches Blut zu den Augen, Nasen, Mund und Ohren heraus. Das Hemd und Ubertuch waren ganz blutig, die alten Nägel an Händen und Füßen samt der Haut waren abgefallen, und dagegen andere neue gewachsen. Man schlug ihm einen Pfahl durchs Herz, wobei er einen wohlvernehmlichen Laut von sich gab, und verbrannte endlich den Körper zu Asche. Gedachte Einwohner gaben ferner vor, daß alle, welche von den Vampyren geplagt und umgebracht wurden, ebenfalls zu Vampyren werden müßten. Also verriethen sie an den vier obberührten Personen gleiche Execution. Der Arnod Paole sollte nicht allein die Leute, sondern auch das Vieh angreifen, und ihnen das Blut ausgesauget haben, und weil die Leute das Fleisch von diesem Vieh genuset, so zeigte sichs aufs neue, daß sich wieder Vampyren daselbst befänden. In Zeit von drey Monaten waren siebenzehn junge und alte Personen gestorben, und zwar einige darunter ohne vorher gebabte Krankheit in zwey oder längstens drey Tagen. Einer, Namens Joviza, meldete, daß seine Schwieger-Tochter vor 15. Tagen sich frisch und gesund schlafen gelegt, um Mitternacht aber sey sie mit einem entsetzlichen Ge-

schrey, Furcht und Zittern aus dem Schlafe aufgefahren, und geklagt, daß sie von einem vor 9. Wochen verstorbenen Heyducken Sohn, Namens Milloe, sey um den Hals gewürget worden. Worauf sie von Stund an schlechter worden, Schmerzen auf der Brust empfunden, und den dritten Tag gestorben. Darauf öffnete man die verdächtige Gräber: 1) Eines Eheweibes, Namens Stana, 20. Jahr alt, so vor 2. Monaten, 3. Tage nach ihrer Niederkunft gestorben, und vorher selbst ausgesaget, daß sie sich mit dem Blute eines Vampyrs gestrichen, folglich auch ein Vampyr werden müßte. Der Körper war vollkommen und unverweset. In der Höhlung der Brust fand sich frisches extravasirtes Geblüte. Die Haut an Händen und Füßen samt den alten Nägeln fielen von selbst herunter, hergegen zeigten sich, nebst einer frischen und lebhaften Haut, ganz neue Nägel; 2) Ein Weib, Namens Miliza, von 60. Jahren, war vor etlichen neunzig Tagen, nach drey monatlicher Krankheit gestorben. In der Brust befand sich viel liquides Geblüte, und das Eingeweide war gleich der vorgemeldten in gutem Stande. Die umstehende Heyducken sagten, das Weib wäre Zeit Lebens mager und ausgedörret gewesen, iezo aber war ihr Leib fett und vollkommen. Sie sollte damahliger Zeit den Anfang der Vampyren gemacht haben, weil sie das Fleisch von den Schafen, die von Vampyren umgebracht wurden, gegessen; 3) Ein achttagiges Kind, welches neunzig Tage im Grabe gelegen; und 4) Vorgedachter Milloe befunden sich in Vampyren-Stand. Mit dem 5. 6. und 7ten Körper hatte es gleiche Beschaffenheit. 8) Ein Weib samt ihrem Kinde, welche vor 7. Wochen, ihr Kind aber, welches 8. Wochen alt gewesen, und vor 21. Tagen gestorben, waren beyde völlig verweset, ob sie gleich nahe bey den Gräbern der Vampyren lagen. 9) Ein Knecht, 23. Jahr alt, war in drey monatlicher Krankheit gestorben, und ward nach 5 monatlicher Begräbniß völlig verweset gefunden. 10) Ein Weib mit ihrem Kinde, so vor fünf Wochen gestorben, waren gleichfalls verweset. 11) Stancko, ein Heyducke von 60. Jahren, der vor sechs Wochen gestorben, war im Vampyren-Stand. 12) Ein Heyducke, Namens Milloe, gleichergestalt. 13) Stanjoicka, eines Heyducken Weib, war vor 48. Tagen begraben worden. Sie sahe im Gesichte ganz roth und lebhaft aus, und war, wie obgemeldet, von Milloe um den Hals gewürget worden. Rechter Seite unter dem Ohr hatte sie einen blauen mit Blut unterlaufenen Flecken, eines Fingers lang. Bey Eröffnung ihres Sarges floß viel frisches Blut aus der Nase. Dergleichen fand sich auch bey der Secirung in der Höhle der Brust, und Ventriculo cordis. Die Viscera waren in gesundem und gutem Stande. Die Unterhaut an dem ganzen Körper, samt denen frischen Nägeln an Händen und Füßen waren gleichfalls ganz frisch. Darauf wurden denen Vampyren die Köpfe herunter geschlagen, und samt den Körpern verbrannt, die Asche davon in den Fluß Morava geworfen: Die verwesete Leiber aber wieder in ihre Gräber gelegt. Man darf bey allen diesen Begebenheiten nur merken, daß sie sich

unter denen Kägen, welche sich zur Griechischen Religion bekennen, zugetrauen, alsdenn wird man sich gar leicht darein finden können. Die Griechische Christen glauben, daß der Teufel über die Körper derjenigen, die im Bann gestorben, volle Gewalt habe, sie besitze und gleichsam beziele, auch dadurch den Lebendigen viel Schaden zufüge. In Historien und Exempeln davon fehlet es unter ihnen nicht. Sie wollen dergleichen Körper gefunden haben, die ganz frisch und lebhaft ausgesehen, ob sie gleich lange Zeit unter der Erde gelegen, woraus sie schließen, daß diese Körper äßen und verdaueten, auch des Nachts herum wanderten. Nach Monsieur de Ricaut Bericht, vom Zustande der Griechischen Kirche p. 59. soll in der Insel Scio die Gewohnheit seyn, daß wenn die Leute des Nachts gerufen werden, sie dgs erste mahl nicht antworten, weil sie besorgen, es möchte vielleicht ein dergleichen Gespenst seyn, dem man nicht antworten müste, wo man nicht sterben wolte. Dieser Autor setzt hinzu, daß man auch daselbst alle plötzliche Todesfälle solchen verbannten Körpern pflege zu zuschreiben. Eine einzige besondere Historie, welche eben dieser Autor beybringt, kan einem von dem Aberglauben der heutigen Griechen in dieser Materie überzeugen. Ein Mensch flüchte wegen eines Verbrechens aus Morea in die Insel Milo, und entging dadurch der Strafe der weltlichen Obrigkeit, aber nicht dem Banne, womit er belegt ward. Dieser starb, und ward an einen abgelegenen Ort begraben. Allein die Einwohner gedachter Insel wurden alle Nachte durch seltsame Gespenster erschreckt, und als sie das Grab wieder öffneten, funden sie den Körper von lebhafter Farbe, die Adern waren vom Blute ganz aufgeschwollen, und der Sarg mit Trauben, Äpfeln, Nüssen und andern Früchten damahligen Jahreszeit angefüllt, welche er, nach der Griechen Einbildung zu seiner Speise und Nahrung eingetragen. Man berichtete die Sache an den Patriarchen zu Constantinopel, bat ihn um die Erlassung des Bannes, und setzte indessen den Körper in die Kirche. Eines Tages entstand nach vielem Gebet und Opfern im Sarge ein Tumult, und es fand sich, daß der Leichnam ganz verfaulet und verweset war. Und solches solte, wie man hernach erfahren, zu der Stunde geschehen seyn, in welcher der Patriarch die Erlassung des Bannes unterzeichnet. Worzu aber ein starker Glaube gehöret. Die Griechen nennen dergleichen im Bann verstorbene Körper, *Burcolaccas* oder *Burcolaccas*, von *βύρκα*, ein stinkender Roth, und *λάκκος*, ein Grab oder Graben. Biemohl andere solche Benennungen lieber durch reißende Wölfe übersetzen wollen. Von diesen *Burcolaccas* haben sonder Zweifel auch die Vampyren ihren Ursprung bekommen, weil zwischen ihnen eine vollkommene Aehnlichkeit angetroffen wird. Die *Burcolaccas* sollen die Menschen plötzlich umbringen, die Vampyren auch. Die *Burcolaccas* essen in den Gräbern, wovon sie frisch und lebhaft bleiben, die Vampyren aber saugen zu ihrer Nahrung den Lebendigen das Blut aus, und werden dadurch in unverweseten und lebhaftesten Stande er-

halten. Mit den *Burcolaccas* verfähret man also, daß man sie aus den Gräbern hervorlanget, ein groß Feuer macht, ein dreymaliges Opfer anstellt, den Bann aufhebt, und sie endlich verbrennet. Nicht viel anders verfähret man mit den Vampyren. Man hauet ihnen den Kopf ab, oder schlägt ihnen einen Pfahl durchs Herz, und verbrennet sie auch zu Asche. Ein einziger Unterschied findet sich zwischen ihnen. Die *Burcolaccas* sind verbannte Körper, die Vampyren aber nicht. Wenigstens findet man in obigen Berichten nicht, daß die Vampyren solten im Bann verstorbene Körper gewesen seyn. Allein dieser Unterschied will nicht viel sagen; Denn nachdem man einmahl die plötzliche Todesfälle den verbannten Leichnamen zugeschrieben, so hat man leicht weiter verfallen und glauben können, daß andere todte Körper, die nicht in öffentlichen Bann gestorben, eben dergleichen würckten. Es muß doch manchemahl Mühe sezen, dergleichen schädliche Körper zu entdecken. Daher sollten die alten Slavonier im Gebrauch gehabt haben, daß sie ein ganz schwarzes Pferd auf die Kirchhöfe lassen lassen, und acht gegeben, bey welchen Gräbern es stille gestanden. Diese hielt man denn für Vampyren-Gräber. Allein dieses sowohl als alles übrige, welches die abergläubische Griechen von den *Burcolaccas* und Vampyren glauben, ist eine bloße Einbildung, und handgreifliche Fabel. Wie solte es dem Teufel möglich seyn, einen Körper, der des Lebens beraubt ist, wiederum zu bejelen, ihn aus dem Sarge durch das dicke Erdreich heraus und wieder hinein zu bringen, ohne daß weder Sarg noch Grab geöffnet würde? Von den andern ungeheimen Dingen, die dabey vorkommen, nichts zu gedenken. Gleichwohl ist diese wunderliche Meynung von den Griechen auf andere Nationen kommen, und hat sonder Zweifel auch zu unsern schmachenden Todten Gelegenheit gegeben. Von dem gemeinen Volk in Istria schreibt der Baron Valvasor in *Topographia Carniolae* Lib. 6. cap. 10, wie es in dem Wahn stünde, daß es gewisse Zauberer gebe, die den Kindern das Blut ausaugen; Einen solchen nennen sie *Strigon*, ingleichen auch *Vedarez*. Wenn ein *Strigon* stirbt, so soll er um Mitternacht herum gehen, und an die Häuser klopfen. Aus dem Hause aber, wo er angeklopft, muß bald darauf einer sterben. Geschicht es denn, so sagen die Bauern, der *Strigon* habe ihn getressen. Sie glauben auch, diese verstorbene Zauberer machten sich des Nachts Zeit an die Weiber, welche sie würdlich beschliefen. Solchem Uebel zu steuern, öffnen sie nach Mitternacht das Grab, schlagen dem todten Körper einen Pfahl von Dornholz durch den Bauch, worauf das Blut hervor rinnen, der Leichnam sich krümmen und liegen soll, alsob er lebte, und die Schmerzen fühlete. Alsdenn verschütten sie das Grab mit Erde, und laufen davon. In Pohlen weiß man auch von solchen Todten vieles zu erzehlen, die in ihren Gräbern noch fressen, als Gespenster herum wandern, und die Leute in der Nachbarschaft umbringen sollen. Sie werden daweilst *Upierz* und *Upierzycy* genennet. *Acta Lind.*

1722. p. 17. In Schlessien, und zwar in einem Dorffe Horeplog genannt, sollen die Menschen nach dem Tode sehr oft zu den ibrigen zurückkommen, mit ihnen essen und trinken, ja gar mit ihren hinterlassenen Weibern sich fleischlich vermischen. Wenn reisende Leute zu der Zeit, da sie aus den Gräbern herauskommen, durch das Dorff passiren, laufen sie ihnen nach, und hocken auf ihre Rücken. Bes. eines Weimarischen Medici murbmäßliche Gedanken von denen Vampyren, p. 13. 14. Alle diese Länder sind den Griechen am nächsten; darum ist es augenscheinlich, daß sie ihre fressende und würgende Todten denselben zu danken haben. Weil aber die Meinung, daß die todten Körper aus dem Grabe hervorgehen, und also die Menschen umbringen sollen, sehr groß ist; so haben es andere, insonderheit unsere Teutschen, etwas subtiler machen wollen. Sie lassen die todten Körper immer im Grabe liegen, aber wacker schmagen, und ihr Leichen-Gerüche, Hände und Füße zuseffen, und dadurch ihre Freunde und Anverwandten umbringen. Man siehet das letztere noch für ungereimter an, weil gar nicht zu ergründen steht, was das Schmagen und Fressen der Todten den Lebendigen schaden sollte. Das Vorgeben der Griechen von der Unverweslichkeit der excommunicirten Körper ist nicht nur ein Aberglaube, sondern es steckt auch darunter ein Interesse ihrer Popen oder Priester. Ein gewisser Griechischer Abt, welcher vor einiger Zeit Europa durchreiste, gab dem Herrn Rector Struß auf Befragen: Wie es komme, daß der Bann, da man auch auf die Leiber einen so abscheulichen Fluch leget, in Griechenland so oft gebraucht werde? zur Antwort: Es müsse derselbe oft gebraucht werden, weil er in Streitsachen, Vergleichen, Schuldforderungen, Diebstählen, bey falschen Zeugnissen und dergleichen Fällen, (inmassen sie mit keinen Processen vor Türckische Gerichte kommen dürfften), an statt eines Eydes sey. Wer sich diesen Fluch auflegen liesse, und den Kläger nicht befriedige, der müsse solchergestalt unrecht haben. Wenn aber nach dem Tode sein Körper bey der gewöhnlichen Untersuchung, dieses Fluchs wegen, aufgeblasen und verpölet angetroffen werde, und die Anverwandten denselben von dem Fluch wolten gelöst haben, so müßten sie Satisfaction thun, wovon sonder Zweifel die Geistlichkeit auch ihr Theil empfangen müß. Besiehe Gründliche Auszüge aus denen Disputationen II Band, p. 594. Also ist der Griechischen Clerien an solchen Vorgeben gar wohl gelegen, als daß sie diesen Aberglauben selten erkennen und abschaffen. Weil auch die Unverweslichkeit der todten Körper seine natürliche Ursachen haben kan, so darf man sie nicht dem Bann zuschreiben, auch daraus kein Wunder machen. Die Aufhebung des Bannes mag auch nicht zuwege bringen, daß die Körper alsobald in Staub und Asche verfallen; sondern es gehet ganz natürlich zu, daß einmahl Körper noch ganz zu seyn scheinen, aber durch ein geringes Anrühren in Asche werden, wovon die Ursache gunstfam bekannt ist. Wir kommen nunmehr zu den Vampyren, und wollen noch die

Umstände erörtern, die sich dabei ereignet haben. Die Unverweslichkeit der Körper ist das erste, warum man sie für Vampyren gehalten. Allein wer folgende Ursachen bedenkt, die einen todten Körper eine Zeitlang unverweslich erhalten können, wird dieselbige nicht für ein Kennzeichen eines Vampyrs annehmen. Ein menschlicher Körper ist schon mehr zur Fäulnis geneigt, als der andere. Von man ein Exempel bey Ammiano Marcellino Lib. 19. Cap. 9. findet. Der Persische König Sapor belagerte die Stadt Amida, und verlor davor dreßsig tausend Mann. Hernach fand sich unter den Todten ein großer Unterscheid. Die Leiber der Römischen Soldaten verfauleten bald und zerfielen; Derer Perser aber wurden dörre wie ein Stock, und blieben ohne Fäulnis. Solches soll daher kommen seyn, weil die Perser sparsamer gelebet, und in einem hitzigen Lande geböhren worden. Bileicht werden auch die Leiber der Griechen durch das strenge Fasten, und einfache Speisen sehr ausgetrocknet, daß sie daher nicht so geschwinde verfaulen, als andere Körper die blutreich und voller Saft sind. Solches kan auch von der Krankheit herrühren, woran ein Mensch stirbt. Sientemahl diejenigen, welche an einer ausgehenden und aurdörenden Krankheit sterben, nicht so leicht als andere verfaulen. Ein hohes, sandiges, steinigtes und salpeterichtes Erdreich kan auch die Leiber eine Zeitlang für Fäulnis schützen; Nicht weniger auch die Kälte dazu viel bestragen, und was dergleichen Ursachen mehr sind, wodurch die Körper natürlicher Weise unverweslich erhalten werden. Das lebhafteste Ansehen, und Geblüte, so sich bey den Vampyren gefunden, ist auch von der Beschaffenheit nicht, daß man daraus etwas sonderbares schließen müßte. Weil die Körper noch unverweslich waren, so war ihr Ansehen freylich lebhafter als der andern, die schon zu faulen anfangen, und eben deswegen gaben sie auch keinen sonderlichen Todten-Geruch von sich. Was das bey ihnen befundene Blut anlangt, so berichten die Arzneyverständige, daß verschiedene Körper entweder gleich, oder einige Stunden nach ihrem Tode geblutet haben. Sie setzen hinzu, es könne solches vielmehr geschehen, wenn todte Körper vierzig Tage, oder länger, im Grabe gelegen, und zu faulen angefangen. Das Wachsen der Haare und Nägel an Händen und Füßen könnte auch wohl natürlich zugehen. Jedoch ist lieber dem gelehrten Weimarischen Medico in seinen demummaßlichen Gedanken von den Vampyren p. 68. 69. beizustimmen, welcher dafür hält, es schiene nur, als ob Haare und Nägel gewachsen, in der That aber wären sie nicht gewachsen, sondern die Sache verhalte sich also: Weil nach dem Tode der Umlauf des Geblütes aufhöret, und kein Geblüt mehr zu der Oberfläche des Körpers geführt wird, so wird die Haut, und die darunter liegende fleischigte Theile, nach und nach welck, fallen zusammen und schrumpfen gleichsam, daß nachmahls nicht nur die Haare, sondern auch die Nägel an den todten Körpern, bis auf die Wurgel sich unsern Augen zeigen.

Es kan auch seyn, daß manche Körper mit langen Haaren und Nägeln begraben worden, und weil man darauf nicht acht gehabt, hat man geglaubt, sie müßten erst nach dem Tode gemacht seyn. Das Vorgeben der Lebendigen, wie sie von den Vampyren im Schlaf ergriffen, gedrückt, und ihnen das Blut ausgezogen würde, ist eine bloße Einbildung dieser furchtsamen Leute gewesen, und ihr Todt nicht durch die Vampyren, sondern durch eine ansteckende Krankheit, die unter ihnen damals grassirte, befördert worden. Seht man ferner, daß sich bey solcher Krankheit der Incubus, oder das sogenannte Alpdrücken als ein Symptoma befunden, so hat man auch eine natürliche Ursache des Drückens und Bückens. Man darf sich nicht wundern, wenn die einfältigen Leute dieses Drücken den Vampyren zugeschrieben, da es unter uns Leute giebt, die aus dem Alp einen bösen Geist machen, der ihnen durch Herrens auf den Leib gebannt worden. Die meisten Meynungen, z. E. des Putonei, des belobten Weimarischen Medici in den muthmaßlichen Gedanken, und D. Johann Wilhelm Albrecht im Tractat de Effectibus Mulices in corpus animatum S. 18. 19. gehet dahin: Es habe unter denen Leuten eine ansteckende Krankheit grassirt, wodurch die Menschen plötzlich dahin gerissen worden. Weil aber solche Krankheit auch ihre Phantasie verwirret, oder der Alp sich dabey gefunden, so sind sie auf die Einbildung gerathen, als würden sie von den Verstorbenen gedrückt, und ihnen das Blut ausgezogen. Zumahl da sie nach der Lehre der Griechischen Kirche alle plötzliche Todesfälle gewissen verstorbenen Körpern zuschreiben pflegen. Diese Meynung ist die sicherste und beste. Denn wenn man von einer Begebenheit natürliche Ursachen angeben kan, muß man dabey bleiben, und nicht die Geister oder verborgene Eigenschaften mit ins Spiel mengen. Besiehe Johann Christian Stock in Dissert. Physica de Cadaveribus sanguisugis, Jena 1732. Tharjanders Schaulas 1 Th. p. 458. u. ff. Ausser diesen sind noch folgende Schrifften von dieser Materie ans Licht getreten: 1) Putoneus in einer besondern Nachricht von denen Vampyren, Leipzig 1732. in 8. 2) Vilus & Repertus über die sogenannten Vampyrs, Nürnberg 1732. in 8. 3) Actenmäßige und umständliche Relation von denen Vampyren, Leipz. 1732. in 8. 4) Gottl. Heinr. Voigts Kurzes Bedenken von denen Actenmäßigen Relationen, wegen derer Vampyren, Leipz. 1732. in 8. 5) W. S. G. E. A. Eucieufe und sehr wunderbare Relation von denen sich neuer Dinge in Serbien erzeugenden Blut-Saugern oder Vampyrs, 1732. in 8. 6) Christoph Friedrich Demellii Philosophischer Versuch, ob nicht die merkwürdige Begebenheit derer Blut-Sauger aus denen Principiis Naturae erläutert werden könne. Wien 1732. in 8. 7) Eines Weimarischen Medici, D. Joh. Christ. Fritschii, muthmaßliche Gedanken von denen Vampyren, Leipzig 1732. in 8. 8) Schreiben eines guten Freundes an einen andern guten Freund, die Vampyren betreffend, in Fol. 9) Dissertatio Physica de Cadaveribus sanguisugis, unterm Voritz Johann Christ. Fritschii, Lexici XLVI Theil.

Stockii, Jena 1732. in 4. 10) Ottontis Graben zum Stein unverlohrnes Licht und Recht derer Todten unter den Lebendigen, Berlin und Leipzig in 8. 11) M. Joh. Christoph Pohlitz, Dissert. de Hominibus post mortem sanguisugis, Leipzig 1732. in 4. 12) Johann Christ. Sarenberg vernünftige und Christliche Gedanken über die Vampyrs oder Blutsaugenden Todten, Wolfenbüttel 1732. in 8. 13) Joh. Heinrich Zopffii Diss. de Vampiris Servensibus, Quisburg 1733. in 4. und 14) M. Michael Ransfres Diss. I. & II. de Vampyris, und andere mehr.

Vampyrs, siehe Vampyren.

Van oder Wan, Lac de Van, vor Alters Arcissa oder Actamar, auch Vastan genannt, Lat. *Arcissa Palus*, ein großer See in Armenien oder Turcomannien in Asien, liegt zwischen dem See Bachu und dem Flusse Tigris, in der Asiatischen Türkei. Plinius berichtet, daß nichts darinnen unterfinke, sondern daß auch die schwersten Dinge auf demselben oben schwimmen. Es nimmt dieser See wieder Flüsse zu sich, läuft aber durch keinen wieder ab. Es ist nahe dabey eine Stadt gleiches Namens, von der ein Artikel folget, Plinius. Baudrand.

Van, Vastan, eine alte besetzte Stadt in Turcomannien in Asien, an dem vorstehenden See gleiches Namens, nebst einer festen Citadelle, welches auf einem Hügel an einem Ende der Stadt gebauet. Sie wurde vormahls Artemisa genennet, gehöret nunmehr den Türcken, und ist die Hauptstadt des Beglerbeglic Van; jedoch sind ihre meisten Einwohner Christen.

Van (Lac de) ein See, siehe Van.

VANACINI, ein Volk in Corsica, so um das Vorgebürge Capo Corso herum gewohnet, wo die Stadt Centurinum gelegen. Baudrans Lex. Geogr. T. II. p. 305.

VANAS, ist ein verdorben Lateinisches Wort, dessen sich einige Buchhalter in Frankreich bedienen, die übel eingetragenen Artikel, sowohl im Journale, als im Haupt-Buche, zu annulliren. Savary Dict. Univ. de Commerce.

VANA SPES, siehe *Spes revocabilis*, im XXXVIII Bande, p. 1535.

VANA STIPULATIO, siehe Stipulation (uncleaubte) im XL Bande, p. 179.

VANA TRANSACTIO, siehe Vergleich (nichter).

Vanapel, ein Venetianisches Adliches Geschlecht. Dieses Geschlecht ist 1665. nach erledigter Tare, dem Adel einbeiebet worden, und soll eigentlich in Mecheln den Anfang genommen haben. Es führt ein vierfeldig Wapen. Im ersten und letzten Feld Silber, mit einer linksqueren Binde. Im andern und dritten blau, mit zwey Lilien von Gold, gesetzt, wie eine linksquere Binde, und einem freyen rothen Eck, mit einem Adler von Silber beladen. In dem Herzen des ganzen ist ein Schildlein von Gold, mit einem rothen Sparren. Wagensfelds Adriatisch. Löwe. p. 169.

Van Bashuyfen (Gualther) siehe Van Bashuyfen (Heinrich Jacob).

Person of the Bed-Chamber to the Duke of Berry, and afterwards the King's Ambassador Extraordinary to the Court of Spain, from whence he was obliged to retire upon Account of the Differences occasioned by the Discovery of the Conspiracy against the late Duke Regent. The Duke de Saint Aignan is Brother to the ancient Bishop of Beauvais, and is about 48 Years of Age: His Family is very numerous.

Petersburg, Feb. 13. We have received Advice, that Prince Rubetokoi, who commands at Moscow, had discovered a Conspiracy formed by several Persons of Distinction, to hinder the Execution of her Czarian Majesty's Scheme for the future Succession to the Throne; and that that Commander had caused those who were the most suspected to be concerned in it, to be taken into Custody.

Venice, Feb. 27. It is written from Corfu, that they had had such heavy Rains for three Days successively, that several Villages were laid under Water; that those Rains were preceded with a violent Shock of an Earthquake, accompanied by a great Noise which was heard towards the Port, where the Sea seemed to be swelled; that a Man of War in the Harbour was five times thunder struck in one Day, whereby only two Sailors were killed; and that during the Storm, the Air was filled with Owls, Bats, and other Birds of the Night, which perched upon the Masts and Yards of the Ships in Port.

Extract of a Private Letter from Vienna.
We have received certain Advice of a sort of Prodigy lately discovered in Hungary, at a Place called *Heydtschek*, situate on the other Side of the Tibiscus, or Teys; namely, of Dead Bodies sucking, as it were, the Blood of the Living; for the latter visibly dry up, while the former are filled with Blood. The Fact at first Sight seems to be impossible and even ridiculous; but the following is a true Copy of a Relation attested by unexceptionable Witnesses, and sent to the Imperial Council of War.

Medreya in Hungary, Jan. 7. 1732.
Upon a current Report, that in the Village of Medreya certain Dead Bodies (called here *Vampyres*) had killed several Persons by sucking out all their Blood, the present Enquiry was made by the Honourable Commander in Chief, and Capt. Gorchuz of the Company of Stallaters, the *Head* was Barister, and the Senior Heydtschek of the Village, were severally examined: Who unanimously declared, that about 5 Years ago a certain Heydtschek named Arnold Paul was killed by the Overturning of a Cart Load of Hay, who in his Lifetime was often heard to say, that he had been tormented near Calchew, and upon the Borders of Tu kish service, by a *Vampyre*; and that to extricate himself, he had eaten some of the Earth of the *Vampyres* Graves, and rubbed himself with their Blood.

That 20 or 30 Days after the Decease of the said Arnold Paul, several Persons complained that they were tormented; and that, in short, he had taken away the Lives of four Persons. In order, therefore, to put a Stop to such a Calamity, the Inhabitants of the Place, after having consulted their *Magistrate*, caused the Body of the said Arnold Paul to be taken up, 40 Days after he had been dead, and found the same to be fresh and free from all manner of Corruption; that he bled at the Nose, Mouth, and Ears, as pure and florid Blood as ever was seen; and that his Throat and Winding Sheet were all over bloody; and lastly, his Fingers and Toe Nails were fallen off, and new ones grown in their room.

As they observed from all these Circumstances, that he was a *Vampyre*, they according to Custom, drove a Stake through his Heart; or which he gave a horrid Groan, and lost a great deal of Blood. Afterwards they burnt his Body to Ashes the same day, and threw them into his Grave.

These good Men say farther, that all such as have been tormented or killed by the *Vampyres*, become *Vampyres* when they are dead; and therefore they could several other dead Bodies as they had done Arnold Paul's, for tormenting the Living.

Signal.

Baron, Earl Lieutenant of the Regiment of Alexander.

Flickenger, Sergeant Major to the Regiment of Friburg.

John Baker, Captain of the Regiment of Grenadier.

John Baker, Captain of the Regiment of Grenadier.

Carlou in Ireland, Feb. 26. On Tuesday last the following melancholly Accident happened near this Town: viz. One Thomas Oliver, a Servant to Esq; Hamilton, living in this Place, was coming from Dublin with a Cart laden with Wine, Sugar, &c. for his said Master's Use; when he was overtaken by a Man near Timolin, with whom falling into Discourse, they contracted an Acquaintance, and lay together that Night. The next Morning they travelled in Company towards this Place, till about Ten o'Clock, when without the least Provocation, the strange Person knocked Oliver down with a Lathing Hammer, and broke his Skull; and Oliver being unable to resist, the barbarous Villain cut off his Nose, pulled out his Eyes, stript off his Breeches, and took from off the Cart two Bottles of Wine, and a Sugar Loaf, with which he made off. All this was done in a few Minutes in the High Road. Strict Search is making after the inhuman Murderer; and it is expected that he will soon be taken, and brought to condign Punishment.

Edinburgh, Feb. 28. On Thursday the 24th instant Jean Francis Charteris of Ampfield, Esq; at his House of Stomphill, near this City, in the 57th Year of his Age, defended of an ancient and honourable Family in this Country. He was married to Mrs. Helen Swinton, Daughter of Sir Alexander Swinton of Merlington, one of the Senators of the College of Justice; by whom he has only one Daughter, married to the Right Hon. James Earl of Weems: To whose Second Son he has left the Bulk of his plentiful Estate, and great Portions to all the other Children, with several Legacies to his Friends and Relations. To-morrow his Corps will be transported to this City, and interred in the Grey Friars at Two o'Clock after Noon.

Reading, March 4. At the Assizes held at Reading, in and for the County of Berks, the three following Persons were convicted of capital Crimes, viz. Richard Shepherd for a Robbery on the Highway; Giles Lawrence, for stealing a Sorrel Mare; and Thomas Percy for stealing a Brown Mare. The two latter are reprieved, and Richard Shepherd is ordered for Execution on Saturday next.

L O N D O N.

On Sunday the Lord Bishop of Salisbury preached an excellent Sermon before their Majesties in the Royal Chapel at St. James's; and the Right Hon. the Earl of Moreton, one of the Sixteen Peers of Scotland, carried the Sword of State to and from Chapel.

The Councils of Gainborough has given 300 Guineas to be divided amongst the Firemen who assisted in extinguishing the Fire in Old Bond Street.

On Thursday the Right Hon. the Lord Hastington, who is perfectly recovered from his late indisposition, took the Air at Kensington.

On Wednesday the Right Hon. the Lord Hope, Son to the Earl of Hopiton, who lately arrived from his Travels abroad, was introduced to their Majesties at the Drawing Room, and was most graciously received.

The Sale of Tea in Private Trade of the East India Company, which began this Week, amounted to a very advanced Price, the Congous from 12 s. to 16 s. per Pound, and the Hysons from 22 s. to 28 s. ditto, besides the Inland Duty of Four Shillings per Pound, to be paid before they are cleared.

Last Wednesday Night a Gentleman and his Wife were robbed by two Highwaymen on Finchley Common near Finchley Town, who took two Watches, about 10 l. in Money, and several Rings.

Last Saturday the Assizes ended at Winton, where two Persons received Sentence of Death, viz. Richard Mills, for breaking open a Sailor's Chest at Portsmouth, and another for breaking open an House.

At the Assizes held at Oxford, one Melfon Gray was condemned for stealing a Mare, but is reprieved.

William Beachy for stealing a Horse, and Joseph Wing for stealing ten Sheep, were burnt in the Hand. And

John Baker for stealing a Mare and two Mares Tongues, were ordered to be whipt.

The Commissioners for managing his Majesty's Salt Duty have already taken into their Service a great Number of Clerks, several of whom are

appointed (as soon as that Duty shall commence) to different Parts in the Country, to take an Account of the Stock in hand throughout the Kingdom.

On Wednesday Mr. Stegg, an eminent Attorney at Law, was chosen Vestry-Clerk of the Parish of St. Giles's Cripplegate, in the room of Mr. Crabtree, deceased.

William Morrice, Esq; (whose first Wife was Bishop Atterbury's Daughter) was marry'd not long since by the Rev. Dr. Lovell to Mrs. Philpot, of Rotherhithe, an agreeable young Lady, with a very considerable Fortune.

On Saturday Thomas Leafe was several Hours under Examination before the Committee of the House of Commons appointed to enquire into the Affairs of the Charitable Corporation.

We hear that Mr. Thompson has intimated to the Committee of the Charitable Corporation, by Letter, that he is willing to return home and discover whatever he knows relating to the Company's Affairs, protesting his own Innocence; and declaring he is rather worse in his Circumstances than better by the said Company: And 'tis reported that his Letter is the Subject upon which Mr. Avery is gone over to treat with him.

On Sunday the Wife of a noted Surgeon in St. James's Parish at Westminster, being under some Discontent, hanged herself in her Chamber; and Yesterday the Cooper's Jugger sat on her Body and brought in their Verdict *Leamy*.

On Monday last three Prisoners were moved from Newgate, by *Habeas Corpus*, to Hartford, in order to take their Tryals there, two of them being charged with robbing on the Highway in that County, and the Third with stealing a Gelding.

On Friday Morning last Week, Mr. Chapman, a Gardener, near Bunsell-fields, dropt down dead suddenly.

The same Evening Mr. Tucker, an eminent Master Weaver in Princess-Street, Moor Fields, returning home from a Funerall, had the Misfortune to fall going up the Steps into the Upper Moor Field, near Chiswell-Street, by which Accident he broke his Leg.

Saturday Morning early some Rogues found Means to break into the White Horse Ale-house, in White-Cross Street, and stript the Kitchen of all the Brass and Pewter, and made off.

On Monday Night one Mr. Dean, of Hackney, was attacked returning home by two Footpads, near Dalston; one of them knock'd him down and stript him in a barbarous Manner, and the other stript him of his Watch, three Guineas, and some Silver, and made off.

The same Evening a Man was committed to New Prison by Justice Manly, for stealing his Wife with a Pettkite in a dangerous manner.

Last Week several Robberies were committed by Footpads in St. George's Fields, and on Wednesday two Men were taken in the Old Mint, upon Suspicion of being concerned in the said Robberies.

On Tuesday last a Carpenter's Boy, about 15 Years of Age, was drowned in the River Thames, over against Hungerford Stairs, by attempting to walk upon some Timber that was floating.

The same Day two Boys were committed to New Prison for Housebreaking.

All the Guard Ships at Portsmouth, Plymouth, and Chatham, are ordered to be completed in their middle Complement, and several Ships of War will be shortly put in Commission.

The Lord Viscount Weymouth hath settled very handsome Annuities for Life, upon all his chief Servants that attended him, during his Majesty, at Home and Abroad.

Mr. Betteridge has entered upon the Office of Messenger to the Auditor's Office in the Exchequer, in the room of Mr. Milward deceased.

On Tuesday next Richard Poole is to be put to the Pillory before Westminster Hall Gate, pursuant to his Sentence the last Session at Hicks Hall, in relation to the Affairs of Simoning Colonel Wingfield, to be upon the Special Jury for the Tryal of Mr. Richard Franklin.

On Wednesday a Board of Treasury was held at the Cockpit, when their Lordships were pleased to appoint Mr. Marc Daniel, a Tidewater at the Port of London, and Mr. Sanderson, a Tidewater at the Port of Pool; and at the same time they both received their Warrants.

On Tuesday Evening Mr. Deacon, jun. of the Tower, was robbed by two Footpads, the Bucks Isle of Kingston, of 3 Guineas and some Silver.

Transcripción de:

London Journal, March 1732, No. 663, Saturday 11 March, 1732.

Medreyga in Hungary, Jan. 7. 1732

Upon a current Report, that in the Village of *Medreyga* certain Dead Bodies (called here *Vampyres*) had killed several persons by sucking out all their Blood, the present Enquiry was made the Honourable Commander in Chief; and Cap. Goschutz of the company of Stallater, the *Hadnagi* Bariacrar, and the senior Heyduke of the Village, were severally examined: Who unanimously declared, that about 5 Years ago a certain Heyduke named Arnold Paul killed by the Over turning of a Cart Load of Hay, who in his Life-time was often heard to say, that he had been tormented near Caschaw, and upon borders of Turkish Servia, by a *Vampyre*; and that to extricate himself, he had eaten some of the Earth of the *Vampyres* Graves, and rubbed himself with their Blood.

That 20 or 30 Days after the Decease of the said Arnold Paul, several Persons complained that they were tormented; and that, in short, he had taken away the Lives of four Persons. In order, therefore, to put Stop to such Calamity, in the Inhabitants of the Place, after having consulted their *Hardnagi* [sic], caused the Body of the said Arnold Paul to be taken up, 40 days after he had been dead, and found the same to be fresh, and free for all manner of Corruption; that he bled at the Nose, Mouth, and Ears, as pure and florid Blood as ever was seen; and that his Shroud and Winding Sheet were all over bloody; and lastly, his Finger and Toe Nails were fallen off, and new ones grown in their room.

As they observed from all these Circumstances, that he was a *Vampyre*, they according to Custom drove a Stake through his Heart, at which he gave a horrid Groan, and lost great deal of Blood. Afterwards they burnt his Body to Ashes the same day, and threw them into his Grave. These good Men say farther, that all such have been tormented or killed by the *Vampyres*, became *Vampyres* when they are dead; and therefore they served several other dead Bodies as they had done Arnold Paul's, for tormenting the Living.

Signed,

Batruer, *First Lieutenant of the Regiment* of Alexander.

Flickhenger, *Surgeon Major of the Regiment* of Furstemburch.

- three other Surgeons.

Gurschitz, *Captain* a Stallath.

The COUNTRY JOURNAL OR, THE CRATSMAN.

Nº 397

By CALEB D'ANVERS, of GRAY'S-INN, Esq;

SATURDAY, MAY 20, 1732.



Non missura Cutem, nisi plena Cruoris Hirudo. HOR.
NE Evening last Week I call'd to see a Friend and met a Company of Gentlemen and Ladies, engaged in a Dispute about *Prodigies*, occasioned by a very remarkable Event, which hath lately happen'd in Hungary. The Account of this Affair, as it is given us in the *London Journal* of March the 11th, is of so extraordinary a Nature, that it will be difficult to give my Readers any just Conception of it, without quoting it at large.

Extract of a private Letter from Vienna.

"We have received certain Advice of a sort of *Prodigy* lately discovered in Hungary, at a Place called *Heyducken*, situate on the other Side of the *Tibiscus*, or *Tis*; namely, of *dead Bodies* sucking, as it were, the Blood of the *Living*; for the *latter* visibly dry up, while the *former* are filled with Blood. The Fact at first Sight seems to be impossible and even ridiculous; but the following is a true Copy of a Relation, attested by unexceptionable Witnesses, and sent to the Imperial Council of War.

Methyrea in Hungary, Jan. 7. 1732.

"Upon a current Report, that in the Village of *Methyrea* certain dead Bodies (called here *Vampyres*) had killed several Persons, by sucking out all their Blood, the present Enquiry was made by the honourable Commander in Chief, and Capt. *Geschütz* of the Company of *Stallater*, the *Hadyagi* *Bariacrar*, and the Senior *Heyduke* of the *Village*, were severally examined; who unanimously declared, that about five Years ago a certain *Heyduke* named *Arnold Paul* was killed by the Overturning of a Cart Load of Hay, who in his Life-time was often heard to say, that he had been tormented near *Cajsbaw*, and upon the Borders of *Turkib Scerias*, by a *Vampyre*; and that to extricate himself, he had eaten some of the Earth of the *Vampyre's* Graves, and rubbed himself with their Blood.

"That 20 or 30 Days after the Decease of the said *Arnold Paul*, several Persons complained that they were tormented, and that, in short, he had taken away the Lives of four Persons. In order, therefore, to put a Stop to such a Calamity, the Inhabitants of the Place after having consulted their *Hardnagi*, caused the Body of the said *Arnold Paul* to be taken up, 40 Days after he had been dead, and found the same to be fresh and free from all Manner of Corruption; that he bled at the Nose, Mouth and Ears, as pure and florid Blood as ever was seen; and that his Shroud and Winding Sheet were all over bloody; and lastly his Finger and Toe Nails were fallen off and new ones grown in their Room.

"As they observed from all these Circumstances, that he was a *Vampyre*, they according to Custom drove a Stake through his Heart; at which he gave a horrid Groan, and lost a great deal of Blood. Afterwards they burnt his Body to Ashes the same Day, and threw them into his Grave.

"These good Men say farther, that all such as have been tormented, or killed by the *Vampyres*, become *Vampyres* when they are dead; and therefore they served several other dead Bodies as they had done *Arnold Paul's*, for tormenting the Living. Signed,

Batrier, first Lieutenant of the Regiment of Alexander.

Flickhenger, Surgeon Major to the Regiment of Furlemburch.

Three other Surgeons.

Gurshitz, Captain a Stallath.

I shall now proceed to give my Readers the Substance of our Conversation upon this extraordinary Narrative.

The Brunt of the Dispute, upon my entering the Room, lay between a grave Doctor of *Physick* and a beautiful young Lady, who was a great Admirer of strange and wonderful Occurrences. The Doctor endeavoured to ridicule such *romantic Stories*, by treating them as the common Artifices of *New-writers* to fill up their Papers, at a dead Season, for want of other Intelligence. The young Lady confest, with a good deal of Modesty and Candour, that she believed such Things were frequently done; but still insisted on the Truth of this Relation, which stood attested by such unexceptionable Witnesses. She observed that the Time, the Place and the Names of the Persons concerned in this Affair were particularly mentioned; that an authentic Account of it appears to have been transmitted to the Court of Vienna, sign'd by no less than six Persons; four of whom were *Surgeons* and the other two *Officers of the Army*; that such Gentlemen must be suppos'd to have too much Skill to be impos'd upon Themselves in such a Matter, and too much Honour to impose upon others. To This the Doctor re-

ply'd, with some Disdain, that all the *Surgeons* and *Soldiers* in the Universe should never make Him believe that a *dead Body*, whose animal Powers were totally extinguish'd, could torment the living, by sucking their Blood; or performing any other active and operative Functions. He added, that it was contrary to all the Principles of Philosophy, as well as the Laws of Nature; and, in my Opinion, urged the Point somewhat too far against a young, female Opponent; who, by the Colour in her Cheeks, appear'd to be a little nettled and, with a scornful Smile, return'd: well, well, Doctor, you may say what you please; but as wife as you pretend to be now, it is not long ago that you endeavour'd to make us believe a *Fact*, equally ridiculous and absurd. Surely, Doctor, said she, you cannot have forgot the famous Rabbit-Woman of *Godalmin*. — The Smartness of this Reply produced an hearty Laugh on the Lady's Side, and put the Doctor somewhat out of Countenance. Then turning to me, with an Air of Triumph and Satisfaction, I am sure, said she, Mr. D'Anvers, that you are of my Opinion and believe there may be such Things as *Vampyres*. — A Man, who hath any Degree of Complaisance, is loth to contradict a pretty Girl, who forestalls his Judgment in so agreeable a Manner. I desired therefore to read over the Account very attentively before I gave my Opinion upon it, and, clapping on my political Spectacles, I soon discover'd a secret Meaning in it, which I was in Hopes would moderate the Dispute. I perceived the whole Company waited with Impatience for my Answer; so that having unfaded my Nose, and composed my Muscles into a becoming Gravity for such an Occasion, I deliver'd my self to them in the following Manner.

Gentlemen and Ladies,

"I think this Dispute may be easily compromis'd, without any Reproach, or Disgrace to either Side. I must agree with the learned Doctor that an inanimated Corpse cannot possibly perform any vital Functions; and yet I am firmly persuaded, with the young Lady, that there are *Vampyres*, or *dead Bodies*, which afflict and torment the *Living*. In order to explain my self the more clearly on this Head, I must desire you to reflect that the Account, now before us, comes from the Eastern Part of the World, which hath been always remarkable for writing in the allegorical Style. Besides, it deserves our Consideration that the States of Hungary are, at present, under the Subjection of the Turks, or the Germans, and governed by Them with a pretty hard Rein; which obliges Them to couch all their Complaints under Types, Figures and Parables. I believe you will make no Doubt that this Relation of the *Vampyres* is a Piece of that Kind, and contains a secret Satire upon the Administration of those Countries, when you consider the following Particulars.

"You see that the Method, by which these *Vampyres* are said to torment and kill the *Living*, is by sucking out all their Blood; and what, I pray, is a more common Phrase for a ravenous Minister, even in this Part of the World, than a *Leech*, or a *Blood-sucker*, who preys upon human Gore, and fattens himself upon the Vitals of his Country?

"Now, if you admit of this Interpretation, which I think far from being strain'd, the whole Mystery of the *Vampyres* will unfold it self of Course; for a plundering Minister carries his Oppressions beyond the Grave and continues to torment Those, whom He leaves behind Him, by anticipating the publick Revenue; and entailing a Perpetuity of Taxes and Gabels upon the People, which must drain the Body polittick by Degrees of all its Blood and Spirits.

"It is farther fair, in the Narrative, that all such as have been tormented, or kill'd by the *Vampyres*, become *Vampyres*, when They are dead. — This likewise is perfectly agreeable to my System; for those Persons, who groan under the Burthens of such a Minister, are often obliged to sell, or mortgage their Estates, and therefore may be said, in a proper Sense, to torment their unhappy Posterity in the same Manner. "Whether this *Arnold Paul*, or *Paul Arnold*, mentioned in the Narrative, was a Person in any Office, or Employment in the Administration, which gave Him a Power of oppressing the People, either as a *Tax-layer*, or a *Tax-gatherer*, I am not able to determine, without farther Enquiry. He is said, indeed, to have been a *Heyduke*, which I take to be a Character of some Consequence in those Countries; but, perhaps, He might have been employ'd only as a ministerial Tool, or Instrument of Oppression, under some great Blood-sucker of State. For my own Part, I am inclin'd to this Opinion; because it is said that He had kill'd only four Persons; whereas, if He had been a *Vampyre* of any considerable Rank, We should in all Probability have heard of his Thousands and his ten Thousands.

"I confess there is a Circumstance or two in the Ac-

count of this Man, which may seem, at first Sight, to clear Him from any such Aspersions, and even to contradict my Explanation of the *Vampyre*: I mean that Passage, where it is said, that when his Body was taken up, forty Days after He had been dead, They found it to be fresh and free from any Manner of Corruption; but I think even this Difficulty will admit of a rational Solution; for it is the Mind, not the Body, which is the Author of all Wickedness; and a Man can no more carry his bad Qualities, than his Riches with Him into the Grave. He leaves his Corruptions, as well as the Fruits of it, in this World, to sink in the Nostrils of his Posterity.

"Another Article in this Account, which may be thought an Objection to my Scheme, is the Method of destroying these posthumous Tyrants; for it is said that, as They observ'd, from all these Circumstances, that this *Arnold* was a *Vampyre*, they drove a Stake through his Heart, according to Custom, at which He gave an horrid Groan and lost a great deal of Blood. Afterwards, they burnt his Body to Ashes, the same Day, and threw them into his Grave.

"From hence, perhaps, it may be argued that there must be somewhat more than an Allegory in this Affair; for otherwise of what Advantage could it be to destroy his Body with so much Ceremony? But I think this Objection is so far from being of any Weight, that I apprehend it to be rather a Corroboration of my Hypothesis. — Nay, it seems to be an Argument that the whole Story is only a Fable, or Fiction, made use of to convey a satirical Invektive against some living Oppressor; for as a dead Corpse cannot perform any vital Functions (according to the judicious Observation of my learned Friend there) to neither can it be sensible of any Pain, or express it by any Sounds, tho' a thousand Stakes should be driven through it. But, is it not probable that this Ceremony was designed only as a Mark of Ignominy, to deter others from the same Practices, just as We drive a Stake through the Body of a Self-murderer; or might it not be a superstitious Usage, of great Credit amongst the Vulgar, like our laying of Spirits in the Red-Sea?

"As to the Blood, which *Arnold* is said to have lost, when the Stake was driven through his Heart, nothing can be understood by it but making Him refund the corrupt Wages, which He had suck'd out of the Veins of his Countrymen.

"I think I have said enough to convince you that We are not to understand this Account according to the Letter; in which Sense it appears ridiculous and impossible, to use the Words of the admirable *News-Paper* now before us; whereas in the other figurative Sense, which I have put upon it, nothing can be more rational, obvious and intelligible. The Histories of all Countries, and especially our own, supply us with so many Instances of *Vampyres*, in this Sense, that it would fill up Volumes only to enumerate them. In former Times, the *Garelicks*, *Spencers* and *De la Pole's*, *Empton* and *Dudley*, *Wolsey*, *Buckingham* and an Hundred more were *Vampyres* of the first Magnitude, and spread their Cruelties far and wide through this Island; nor shall We be at a Loss for Instances of the same Kind, in these latter Ages, if We please to consult our Annals, or our Memories a little backwards.

"Give me Leave to observe, in this Place, that private Persons may be *Vampyres*, in some Degree, as well as Those in publick Employments. I look upon all Sharpers, Usurers and Stock-jobbers in this Light, as well as fraudulent Guardians, unjust Stewards, and the dry Nurses of great Estates. I make no Doubt that a noble Colonel, lately deceased, hath already convinced several Families that He is a *Vampyre*; and I could mention several other Gentlemen, in great Favour at present, who have intitled Themselves to the same Denomination.

"It will not, I suppose, be denied that many of the late *Swissish* Directors were Tyrants of this Sort; and I heartily wish that the present Managers of that Company may not furnish us with some Instances of the same Nature.

"The Charitable Corporation hath produced a plentiful Crop of these *Blood-suckers*, whose Depredations have already ruin'd a Multitude of People, and I am afraid will torment others, even yet unborn, notwithstanding all the glorious and indefatigable Pains, which the Gentlemen of the Committee have taken to unravel this Scene of Iniquity, as well as the wise Provisions, which the Parliament hath made for the Relief of the unhappy Sufferers.

"It must be confest that these virtuous and industrious Gentlemen have display'd their Abilities for Mischief, as far as a poor Capital of five, or six hundred thousand Pounds would give them room; but

what a glorious, extended Ruin might We have expected from Them, if they had moved in an higher Sphere, and had been trusted with the Riches of a whole Nation? Nothing but the Power of a Tyranny can raise up a complete Vampyre; and England hath seen many such within a Century, or two.

It is somewhere observ'd that Cecil, Earl of Salisbury was the last good Treasurer and the first bad one, since Queen Elizabeth's Reign; but, perhaps, this Reflection may be a little too severe; for Weare told that Bishop Juxon accounted with the utmost Exactness, when He laid down the Staff; and notwithstanding the Censures, which different Parties have cast on the Earls of Godolphin and Oxford, on other Accounts, they both went out of their Office with clean Hands and dyed poor.

Mazaray gives us a very extraordinary Instance of a Treasurer in France, (one Girard de Plessy) who was seiz'd with a Remorse of Conscience for having robb'd his Master of a very great Sum of Money, and refund- ed it into the Exchequer of his own Accord; but the Historian adds that He believes this Example will al- ways remain singular, and that We shall never see another Financier, who will follow such a Precedent; for whatever Corruption these Gentlemen are guilty of, They commonly chuse to go to the Gallows, rather than make any Restitution.

Since therefore this appears to be the Case, We can never be too much upon our Guard against Persons in such Stations, and I leave it to be considered whether instead of driving a Stake through the Body of a cor- rupt Treasurer, when He is dead, it would not be more advisable to administer a certain Parliamentary Em- bick, which will make Him disgorge all his ill-gotten Wealth, whilst He is alive, I look upon this as the most effectual Method to destroy a great, overgrown Vampyre, and secure our Posterity from his tormenting Oppressions, when an End is put to his natural Life, and his Carcass is rotten in the Ground.

Having finished my Speech, which was honoured with the strictest Attention, I was very much pleas'd to find it produce the desired Effect, by putting an End to the Dis- pute, which occasioned it. The Doctor only nodded his Head and told me, with a Smile, that I had a political Turn for every Thing. The young Lady express'd her Satisfaction in the most obliging Terms, and was pleas'd to say that my Solution of this Prodigy would make a very good Craftsman. She was immediately seconded by the whole Company, who press'd me with so much Im- portunity to print it in my next Paper, that I could not in good Manners refuse their Request, and I hope my loving Readers will excuse me, on that Account, for troubling Them this Week with a loose, unpremeditated Piece of Conversation.

Having afterwards smok'd my Pipe and spent the Even- ing very agreeably, I took my Leave at eleven o'Clock, which hath been, for many Years, my constant Hour. The young Lady followed me to the Door, and, pulling me by the Sleeve, Pray, Mr. D'Anvers, said she, don't forget the Paper upon the Vampyres.

FOREIGN AFFAIRS.

We are desir'd to publish the following Account of the Prosecution of a poor old Woman in France, for dispersing a certain Paper in Defence of Liberty, intitled Les nouvelles Ecclésiastiques; by which our Readers will perceive how Writings, call'd Libels, are proceeded against in Coun- tries, where the Liberty of the Press does not prevail.

Extract of a Letter from Paris.

The ATTORNEY-GENERAL, Plaintiff.
NURSE, Mary Reaumur, Defendant.

By Deliberation of the Council and Judgment en dernier Ressort, without Appeal, after having heard the Attorney General, the said Mary Reaumur is de- clared duly convicted of having been seized with 875 printed Copies of a Libel, intitled Les nouvelles ecclé- siastiques, which she hawk'd about and introduced into Paris. To make Satisfaction for which, We adjudge Her to be banish'd for five Years from the City, Pro- vintship and Viscounty of Paris, and to pay a Fine of three Livres to the King, to be levied upon her Goods. And We do for her ordain that the 875 printed Copies of a Paper, intitled Les nouvelles ecclésiastiques, be torn and burnt in the Place de Greve, by the Hands of the common Hangman, pursuant to the Arrêt of Parliament of Feb. 9, 1731. — Which was executed accordingly.

There are two Things worth Observation in this Ac- count; the Manner of the Process and the Nature of the Punishment.

As to the first, it is observable that this poor, old Wretch was accus'd, in a very summary Manner, of the Fact only, or Publication of her Papers; for it does not appear that she was allow'd to justify herself, by entering into the Merits of them.

Her Punishment consists of three Parts; Bannishment from the City of Paris, a Fine of three Livres, (or about three Shillings of our Money) and the Ignominy of having her Papers torn and burnt by the Hands of the common Hangman. — I need not make any Comment on the Rigour of this Sentence, when compar'd with the Punishments usu- ally inflict'd on Delinquents of the same Kind in England. It is true, indeed, that she offend'd against a known Act of Parliament, which was some Aggravation of her Crime, and might induce the Court to proceed to these Extremities against Her.

LONDON, May 29.

We hear that Mr. Thompson, late Warehouse-keeper to the Charitable Corporation, is in Confinement at Rome.

We are assur'd that the Account, published in several Papers this Week, of the Marriage of the Right Hon. the Earl of Sunderland is false; for We hear that those Nup- tials are not to be solemniz'd 'till Tuesday next.

Letters from Seville mention their having received Ad- vice from Lima of the following Affair, which lately happened there, viz.

Don Joseph de Alameda ez, Viceroy of the Kingdom of Peru, having pass'd Sentence of Death on an Oydar, (or Judge) for Crimes he had been found guilty of; when they were carrying him to the Place of Execution, the Concour of People to see him die was very great, and they being spirit'd up by two Franciscan Fryars, who at- tended the Criminal, attempted to rescue him; to pre- vent which, by the Viceroy's Order, the Soldiers fired upon them; and killed the Judge and the two Fryars on the Spot, as also the Executioner, by which the People were very much enraged, and the whole Convent of Franciscan Fryars going in Procession to carry off the Bodies of their two Brothers, the Viceroy forbid them pro- ceeding, and commanded them to retire to their Convent, which they refusing to do, he ordered the Soldiers to fire at them, (but private Notice was given to use only Powder) and they obeying, the Fryars in a great Fright and Confusion returned to their Convent; and by the Viceroy's keeping the Soldiers patrolling the Streets, the Populace were soon quell'd.

The Sieur Joseph Como, Agent for the Duke of Parma at this Court, expects every Day a Commission for ma- naging the Affairs of Don Carlos also.

The Spanish Preparations go on very briskly. They seem to want nothing but Transports; so that all Ships that put in at Cadix, Alicanti or Barcelona either by Streets of Weather or on any other Account, are forced into their Service; but it is still a Secret what Place this grand Expedition is design'd against.

The Affair between the Bishop of Ely and Dr. Bentley is put off to next Sessions of Parliament.

On Saturday last the Mails from Bristol and Glou- cester, containing 46 Bags, which were taken from the Post Boy by a single Person on Foot, on Monday Morn- ing the 24th of April last, were found in a Wheat Field, and brought up the same Evening to the General Post Office. All the Bags are entire and unopened, except the Bristol, the Seals of which were not broke, but it had been cut open, and only one Letter was found in it, which was directed to a Gentleman in Bremen. They were discovered by some People who were weeding in a Wheat Field near Hounslow Heath, in the Parish of Harlington.

Monday the Lord Vere Beauclerk, whose Seat in Par- liament was vacated by his accepting the Place of one of the principal Officers of his Majesty's Navy, was unani- mously re-elected a Representative for Windsor.

On Saturday last in the Afternoon his Royal Highness the Duke's young Company of Grenadiers perform'd a handsome Exercise at Arms in the Royal Gardens at St. James's, when a Son of Major Kemp was presented to his Royal Highness as an Ensign of the said Company, and received his Trophies; after which he had the Ho- nour to kiss his Hand.

At the Races on Epsom Downs on Saturday last, for the 30 Guineas Plate, three Horses started, which were enter'd at the Post, and the Plate was won by a Horse said to belong to John Rich, Esq.

Tuesday two started for the 25 Guineas Plate, Mr. Griffin's Bonny Kate, and a Horse enter'd at the Post in the Name of Mr. Greenwood, they run two Heats, which were won by the latter.

A new Writ is order'd to be issued out, for electing two Members to serve in Parliament for the Town of Nottingham; one in the Room of the Right Hon. the Lord Howe, appointed Governor of Barbadoes; the other in the Room of Sir Robert Sattou, lately expell'd the House.

On Tuesday Humphrey Parsons, Esq; Alderman of Portoken Ward, set out for Dover, to proceed from thence to Paris.

Tuesday Morning a grand Exercise was performed in Hyde-Park by his Majesty's first Regiment of Foot-Guards, commanded by Sir Charles Wills, when a Ball was dis- charged from one of the Pieces of the 2d Battalion, which went through two Pouches, and struck against the Thigh of a private Centinel, but he having some Money in his Pocket, it prevented its penetrating any farther, and only bruised him. It is thought it was design'd else- where.

We hear that several Painters, and Artificers are em- ployed to finish the Temples, Obelisks, Triumphal Ar- ches, Grotto, Rooms, &c. for the Ridotto Al Plesco, commanded for the 7th of June, at Spring Gardens, Vaux-Hall.

Rob. and Con. On Sunday three Men were committed to Newgate by Clifford William Phillips, Esq; for assaul- ting and robbing on the Highway, in the Hamlet of Beth- nal-Green, one Owen Plumsted of his Hat and Wig, Shoes and Buckles, and One Shilling and Three-pence in Money: One of their Accomplices is committed to Bride- well, in order to be an Evidence against them. Last Sun- day Night a Man and a Woman were committed to the Gatehouse, Westminster, for picking a Lady's Pocket of a Purse and eight Guineas, as she was coming out of the Royal Chapel at St. James's at Five o' Clock Prayers. They were taken at the Eagle and Child near St. James's, when the empty Purse was found under their Seat, and five Guineas upon the Man, and three upon the Woman. Monday a Man was committed to Newgate, for breaking

open a House, and stealing Goods to the Value of 35l. The same Day two Men were committed to Newgate by Justice Jones, being charged with several Robberies in Stepney Fields.

Dead. On Monday Night died Mr. Pitt, Head-Keeper of Newgate, after a short Illness. This Place worth 5000 l. falls one third to the Lord Mayor, one third to the City, and one third to the two Sheriffs. — Tuesday Mr. Sheppard belonging to the London Assurance Com- pany, dy'd suddenly at their House in Cornhill.

Thursday South Sea Stock was 98 l 8s. South Sea Annuity 108 3 8ths. Bank 147 3 qrs. India 177 1 qr. Blanks 7 l 8s. 3 d. 20 l. Prizes 19 l 15 s. 6 d.

A GENTLEMAN of a genteel Figure, agreeable Ad- dress, clear Understanding, and happy Elocution, is willing to travel for three or four Months to GERMANY, as Se- cretary, or Governor, to one, or two People of Quality. He has formerly made a very extraordinary Figure in the highest Court of Europe; and, for these last two Years, hath distinguish'd himself in the same Manner at home. He has a peculiar Turn to Politics himself, and an am- azing Facility in instructing of others. He is perfectly well bred, disinterested and generous; and, in short, may be said a complete Gentleman.

He is to be spoke with from eight in the Morning till Dinner Time, at the blue Exchequer in Knave's Alley; and from thence till Night at the Hog in Dirty-lane.

DUNCAN MACFARLAND.

Removed from the Sun in Duke's Court, near St. Martin's Church, to the Sun, over-against St. George's Church, Southwark; and sells Stuffs of all Sorts, Pig-tails and Rappes To P. & A. Wholesale and Retail.

Any Gentlemen or others, who want my Stuffs, may have as much as they please, in or about London, any Quantity, to a Pound, or upwards, they or their Servants sending a Penny-Post Letter to my House.

To be LETT.

A double, Brick HOUSE, at the Corner of Grafton Street facing Monmouth Street, Running well for almost any Trade, Enquire of Mr. Hanne, Attorney in Lee Street, near Dean Street, Redlyn Square.

This Day is Published,

HOMERILIAS Græcæ & Latine, cum Annotationibus SAMUELIS CLARKE, S. T. P. nuper defuncti. Vol. II. Editæ auct. & impensis SAM. CLARKE Filii, S. R. S. Impensis Jacobi & Johannis Knapton in Cœmeterio D. Pauli. Where may be had the first Volume, and all the other Works of Dr. Clarke.

To be SOLD.

Just brought from CAROLINA, A Parcel of fresh Seeds, of fine Plants, viz: American Pine, or Fir, Cincque Pine, Hickory Nuts, and several other Sorts of Seeds from Turkey; a Parcel of Syrian Juniper, with red Berries or prickly Cedar, by Nathaniel Powell, Seaman, at the King's-head near Fetter-lane End in Holbourn.

LOST on Sunday the 14th Infant, A small, Liver-colour'd red and white Spaniel Bitch, with long, brown Ears, and a white Tip at the Tail. Whoever will bring her to Mr. Thomas Pierce, at the Magpie in Finch- street, shall have a Guinea Reward and no Questions asked.

This Day is Published,

A LETTER to a BISHOP, concerning some important Discoveries in Philosophy and Theology. Sold by A. Dodd at the Peacock without Temple-Bar; and by the Booksellers of London and Westminster. Price 1 s.

Just Published,

PROPOSALS for Printing by SUBSCRIPTION MEMOIRS of AFFAIRS of STATE; containing a great Number of Letters written by Ministers employ'd in foreign Negotiations, towards the End of the last Century, and the Beginning of this. Also several Treaties, Memorials, &c. mentioned in the said Letters. Published by CHRISTIAN COLE, Esq; several Years Resi- dent at Venice, for the Crown of Great Britain.

The Work will be about 150 Sheets in Folio; the Price to Subscri- bers one Guinea for the small Paper, and two Guineas the large; half to be paid at subscribing. The Books will be delivered in January next. Proposals are delivered, and Subscriptions taken in for the Author, by H. Woodfall, Printer without Temple-Bar.

To be LETT.

And enter'd upon immediately, near the New Play-house now build- ing, and near Covent Garden.

A good-acquittom'd Distiller's SHOP and HOUSE; where are to be sold all the Utensils now in Trade. Enquire of Mr. Edward Edmunds, Surgeon, in the Broad-way, Westminster, or at Mr. Richard Eliott's, at the Tobacco Warehouse in Hunsford Market, or at Mr. John Hill's, at the Sign of the Butt in James- street, Covent-Garden.

THOMAS JOYCE.

At the blue and white Ball and Gold Letters in Chandoso-street, near Round-Court in the Strand, London,

Cleans Silver and Gold Lace, Brocade Stuffs and Fringes, and all Sorts of Embroiderings in the best Manner, with- out doing any Damage, if it be on the finest Cloaths, Silks or Vel- vets. I have perform'd the like Abroad in foreign Countries, to the great Satisfaction of all Gentlemen and Ladies, and there is no one in England that knows this Art, or can perform it like myself, and what I clean keeps as long as when new at first, and with the same Lustre, if not more too dirty.

N. B. The Reason of my advertising is to prevent any further Mistakes, because there is a Person that is often taken for me.

Mr. LEFBR, French Dancing Master, Living at the Corner House of Church and Greek-street, St. Anne's, Soho.

Continues to teach young Gentlemen and Ladies at their Houses, or any Boarding School, after the most perfect and expeditious Method. He teaches at the said House, Mondays, Wednesdays and Fridays.

N. B. On Thursday next, being the 15th Instant, he will have a Ball; for which Tickets may be had of him at the above-mentioned House, or at Mr. Locker's at the Tobacco Roll over-against the Swan and Runner Tavern in Finch-lane near the Royal Exchange.

Just Published, beautifully printed,

SERMONS and DISCOURSES on Practical Subjects, never before printed. By ROBERT MORT, D. D. late Dean of Ely, and formerly a Member of the Hon. Society of Gray's Inn. Publish'd from the Originals at the Request of the said Society, with a Preface giving some Account of the Author, by a Learned Hand, in Four Vols. 8vo. London, printed by W. B. Richard Williamson, near Gray's Inn Gate, Holbourn, and William T. Colborne at Cam- bridge, and sold by Thomas Osborne near Gray's Inn Walks.

6.2 – *The Vampires of London*

· *The Vampires of London*, John Colbourne (1865) [Bodleian Library, Oxford]

· *The Evening Standard* (25 de enero de 1865) [British Library]

APPENDIX.

PANIC OF 1847.

The following Memorial of the Merchants, &c., of Liverpool, sent up in all haste to Lord John Russell, then First Lord of Her Majesty's Treasury, during the Panic of 1847, describes vividly the distress inflicted by the Bill of 1844. The Merchants deemed it needless on that occasion to inquire into the causes, and have ever since been equally quiescent.

SHOWETH,—That your Memorialists beg respectfully to represent to your Lordship the present deplorable condition of the trade, commerce, and manufactures of the country, and the imperative necessity for such immediate relief as it may be in the power of Government to afford. Produce of every description is only saleable in small quantities and at an enormous sacrifice. Bills of exchange and the most valuable securities are inconvertible into cash even at great depreciation, except in most insignificant amounts. Foreign orders for produce and goods cannot be executed for want of the customary facilities for the disposal of bills drawn against them. Confidence is all but annihilated; and the currency of the country is in a great measure withdrawn and hoarded.

It is needless on this occasion to inquire by what combination of causes this lamentable state of affairs has been brought about. A crisis of unparalleled severity exists, and your Memorialists believe that it is in the power of Government to allay alarm and restore confidence by coming to the relief of the commercial and manufacturing classes, by a temporary advance on the credit of the country.

Your Memorialists believe that it is not only the interest but the duty of Government to afford relief, inasmuch as they confidently believe that the utter prostration of the manufacturing and commercial interests cannot otherwise be prevented, whereby the labouring population will be immediately thrown out of employment, and an amount of misery and destitution witnessed unexampled in the history of the country.

Your Lordship may depend upon us when we assure you that if the present pressure be not removed, merchants and other traders of undoubted respectability, who are not only solvent, but rich, and have merchandise and bills which, under ordinary circumstances, would afford ample means of meeting engagements, will inevitably be compelled to stop payment.

EGERTON SMITH AND CO., PRINTERS, MERCURY OFFICE, SCHOOL LANE, LIVERPOOL.

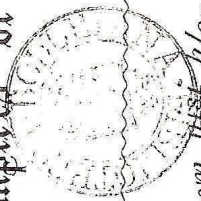
[Copyright Reserved.]

MONEY TO ANY AMOUNT ADVANCED

AT ONE HOUR'S NOTICE;

OR,

The Vampires of London.



Non missura cutem hinc plena ciliaris hinc.
No leech clings as tight to the skin O Vampire as you do.

AN EXPOSÉ OF

THE USURERS OF THE METROPOLIS, AND HOW THEY
SNARE THEIR VICTIMS.

LONDON :

G. WELLS, 76, THEOBALD ROAD, RED LION SQUARE.

1865.

ENTERED AT STATIONERS HALL.]

200. h. 32. 19.

PREFACE.

To the Usurers of London, Dublin, Oxford, &c.

WHOSE NAME IS LEGION.

"As for the money-lenders, they breathe nothing but prosecutions against those who denounce the extortions of heartless and rapacious usurers, and expose the iniquities not of sixty, not of eighty, but of *one hundred and eighty per cent.*"—DAILY TELEGRAPH, FEB. 10TH, 1865.



GENTLEMEN,

It would take up too much space to give your various appellations and *noms de guerre*, and it would be needless. Are they not written in the advertising columns of the daily and weekly chronicles?

If what the *Telegraph* states is correct, let me advise you at once to vindicate the honor of your slandered names, commence your threatened actions immediately, haste, delay not, soon ye may find it convenient to change your respective and respected cognomina; Has not one done so before ye, does he not eat of the habitation into which the devil was conjured, does he not expect by means of his wealth to be elected as a *Liberal*! Member of Parliament, to become the worthy representative of a *garrison town*.

* * * * *

But why do not some of you, who rejoice in your Holy names, if you *will* stick to the Scriptures, take from them far more expressive patronymies, such as Cain, Abat, Baal, Belial, Iscariot, Barabbas, or even that which terminates in bul? Your brass plates then would save you in advertisements. Let me commend this to your favorable consideration. You would not fall lower than you are at present in the estimation of the honest, the respectable, and worthy of your own race who, as you yourselves know, shun and despise you.

It is known that among your fraternity are many Nazaries as deeply died in abominations as any of you, and that the "Jew Usurers are generally Mongrels and Pariahs, the misbegotten spawn of the keepers of the dens of infamy, &c., the Averni, the pawnshops, and slopshops of the last generation, and as for your religion it consists only in the worship of the modern golden calf; we can only account for some of you keeping the Sabbath, on the supposition that you set aside that day as a day of rest from plundering the outer world to cheat each other at your private gambling houses, such as that at No. — Bedford Square. Yes, it must be so, as we know that you are not Jews in religion but Infidels, that you sneer at the promises of your own scriptures and laugh at the blessing promised to him who "*hath not given his money upon usury*."

Now we hear that you boast that you care not for exposures or public opinion, that some of you have even said that the author of a former pamphlet did you a favor, inasmuch as it acted as an advertisement; but ask your souls (which, if you could, you would lend out at 100 per cent.) this question, is it not then paradoxical in you to be so touchy about anyone calling your fair names in question, so sensitive about being gibbeted for public execration. We think we can guess the secret reply;—you care not for having been usurers and extortioners, but you *do* for this being known when you retire from business. *Then* you would fain sink in oblivion the name which is cursed by thousands; then would you discard it, being well aware that it is followed by "*missing infamy*." You would retire respectably, try for civic honors, enjoy yourselves with your breed in those grand mansions built up "*solely upon usury*, usury of the most unscrupulous kind,"* and like

"The gully serpents, and obscurer beasts,
Creep conscious to your secret rests."

* Daily Telegraph, March 10th.

THE VAMPIRES OF LONDON.

But chief to heedless youths that "Office" proves
A moral death; where, gloomily retir'd,
The villain Vampire lurks, ravenous and sly
Mixture abhor'd! Amid a mighty heap
Of Bonds and Bills, in eager watch he sits
O'erlooking all his specious snares around.
To the dire cell the heir expectant oft
Is lured, as oft the Vampire makes "*Advance*";
The prey at last sucked dry he quickly sends
To his Jew lawyer Gripe, who works his way
By lawful outrage and establish'd guile
And aided by this wretch's legal fangs
Gets judgment, grimly pleas'd: then swift arrest
Follow, and seizures, bankruptcy, distress,
And last, the Jew lords o'er the victim's lands.

APERTEMENTS' SEASONS.

F. 'Tis all a libel—Paxton, sir, will say,
P. Not yet, my friend! to-morrow, faith, it may;
And for that cause I'll print to-day.

Pore.

Sometime within the memory of man a young military officer of a distinguished Regiment was brought up at a Police Court, on the charge of obtaining, under false pretences, a large quantity of jewellery, from a jeweller of a very peculiar

name. He had been allowed, by the liberality of a respectable Firm, to have trust to an enormous amount, who subsequently, for reasons *we cannot conceive*, with the utmost self-denial, laid a criminal information against him. But, it is not now our intention to question the propriety of their allowing this young man to run so far into their books, or to comment on the conduct of even those jewellers who hang about our Bachelors' Hotels in Duke-street, Jermyn-street, Bury-street, St. James', at Long's, Limmer's and Lane's, and whose agents creep into every barrack in the kingdom, luring inexperienced young men into debt, with the prospect of long credit, with their perpetual "pay us when you please, Captain." No, the object of this pamphlet is to set a mark against the vultures who were the "fons et origo" of the young officer's fall, as they have been and will be of scores of others, I mean the VAMPIRES who were the thieves he fell amongst before the self-sacrificing Firm so disinterestedly performed their duty.

Is it asked who are the Vampires?

Let us hear the *London Review* on the subject—"Mr. Boucicault once wrote a Vampire melodrama compounded equally of the grim old Hungarian and Styrian legends, and the plot of that ghastly novel of which an attempt was made to foist the authorship on Lord Byron; but the modern Vampire needs no reviving bath of moonbeams, and thirsts not for the blood of a young maiden. He does not care about the young maiden unless she happens to be an heiress, and the *femme coquette* he will not touch at all. He gorges coronets, commissions in the household cavalry, post obits, broad acres, reversionary interest, ready money shilling stamps, jewellery, the hopes of the young, the aspirations of the ambitious, the talents of the gifted. He drinks up government appointments and perpetual curacies. He feeds upon the Army List, the Clergy List, and the Court Guide. We are preyed upon, macerated, eaten up by hordes of Vampires," "intested by myriads of insatiate and rapacious bloodsuckers!" The writer of this able article further remarks that the horse-leech may have lost his daughters," (if so we presume he has bartered them as we have heard of Vampires doing before now) "but he has five hundred sons, whose cries of 'Give, give,' cries, audible for the most part, every morning in the columns of the newspapers—are absolutely appalling."

Yes! by their cries ye shall know them, which are heard from the house tops. We quote one we once heard, with the interpretation thereof:—

Appalling cry.

TO PRINCES, NOBLES, OFFICERS OF THE ARMY, GENTLEMEN, AND LADIES.

Interpretation.

To young *roués*, fast men, men about Town, et *hoc genus omne*; who have lost at cards or races, whose *bright particular star* is importunate, or who from extravagance generally or unavoidable causes are in difficulties.

A Mongrel Jew*

will commence by lending you £50, 1, 2, or 300, at 100 per cent., and will then renew your bill most obligingly, hoping by these means to get you at last irretrievably into his clutches.

A PRIVATE GENTLEMAN

will advance cash to any amount at a mere nominal interest.

On their note of hand only

on a Bill "accepted payable" in three months.

All communications strictly private and confidential.

a pardonable falsehood as there is honor among us, and your Bill will go the rounds of the Vampire fraternity; in this way we merely protect ourselves and show to each other whom we have in our meshes, and should it appear that "our client" has been snared by other members we immediately "negotiate" the Bill which we have promised not to let out of our hands.

Apply by letter to Hirudo Rapax.

Apply by letter as we have several other traps set, as M. or N., Old Tobacco Square; Jehosaphat, Silver Circle; and my Jackals have also theirs; my name is Zerobemall, and I am in league with a Shylock, "another of the tribe, a third cannot be matched, unless the devil himself turn Jew."

NOTE * Lineally descended however, for the most part on Papa's side from a Pawnbroker, a keeper of Hades, Marine-store Dealer, or proprietor of "Supper Rooms"; and on Mamma's from a Paphian of the Dials, or Jezabel of St. Giles. Generally one or two of the members of the family have been sent abroad for the benefit of their health, free of expense. Many Vampires combine the profitable occupation of *ecobling* with their other employment.

Equally ingeniously worded are the cries which are heard daily.

The name given by each is *seldom* the real one of the Vampire, it is frequently a temporary nom de plume, or the alias of his jackal. Sometimes we hear the name of a (pseudo) Solicitor, or "come to 'M or N' Shag's-alley." For reasons of their own he dares not give his real Israelitish name. He is fond of directing his dupes to apply to an "Oldvestment Company, unlimited (in impudence), or to the Royal Golden Pleece Office. The jackal scribes of these "Companies" have their habitations in Otheloge-street and their dwellings in Sillyboy-street, Bloudzuckers'-buildings, and Watergruel-square.

The greatest pest among the Jew pseudo Solicitors is the creature who is perpetually volunteering to obtain evidence for flagitious divorce suits and other curious cases.

Here is his card reprinted nearly verbatim:—

Mr. Cormorant,
SOLICITOR.

Offices: Bloudzuckers' Building.

Bills discounted for Noblemen & Gentlemen, &c. &c. and loans, procured by way of mortgage. Heirs to property can obtain any sum required with *secrecy* on their notes of hand only. All communications strictly confidential. Evidence obtained for divorce and other cases of a private nature.

This suggestive copper-plate circular is periodically sent round to almost every nobleman, gentleman, &c. &c. How he delights in his &cs. But it rather puzzles us to conceive who these last may be. If we may venture a guess however we rather suspect them to denote the most important "clients" of this law harpy. Do not these '&cs.' signify the monosyllable "sons"?

Did we not know how very far attorneys of low stamp can go before they reach the end of their tether, we might here be tempted to enquire how it is that these ornaments to their profession, these Jews' Jackals have not had their names struck off the Rolls?

One of the most unscrupulous of those whom our indictment includes, whose name is said to be at the back of almost every Vampire's writ, prowls about the Tabernacle. But the Hebrew usurers keep a large pack of ravenous attorneys who being relatives are not ashamed to do their dirty work.

A discourting transaction may sometimes run through a very pretty family party, thus:—

The brother introduces an "heir" to the bedizened sister,

who hereafter suggests to the infatuated youth that her friends accommodate gentlemen with spare cash:—the respected head of the family is sought out, a "Bill" is drawn by him—it is endorsed by the uncle,—who employs the nephew to sue upon it. He in his turn perhaps kindly gives a job to his younger brother by asking him to serve the writ, and the bailiff or sheriff's officer who dogs and arrests him is the cousin.

In a recent article on quack Doctors, the *Lancet* remarks, "We earnestly hope that those important organs of the general press, which have joined us in denouncing the facilities afforded by many other respectable journals to the advertising quacks, for ventilating their obscenities and spreading their nets, will not desist from the useful work now so well begun."

"But it must not be forgotten that the influence to be overcome is a very powerful one, the amount of money so expended by the advertisers is very great, and no doubt, to many a struggling journal, the sums so received constitute an inducement which pleads very urgently for the continuance of a practice which is so largely lucrative, but if the attention of the general public be sufficiently awakened to the vile nature of this traffic, this inducement will cease; for the loss of circulation, and the loss of character incurred by journals which shall continue to defile their columns by the announcements, will more than counterbalance the direct profits of the paid insertions. The journalists who permit their columns to be so abused, are undoubtedly the accomplices of those whom they freely denounce in their leading articles." Now, will not every word of this apply to the equally vile advertisements of the rapacious Hebrews? We have also recently had a powerful article in *the Times* on the same subject, apropos to the case of Messrs. Henery & Co., lately awarded two years' imprisonment for his pains. But why has no arrow been shot against the Vultures whose power of evil is quite as ruinous, nay more so, than that of the Quack? The latter injure none but those already debauched and demoralized. Sporting "Tips," another kind of advertisements to which some papers open their columns, and which have been denounced in "*The Sporting Life*," to its honor be it spoken, injure none but arrant fools, and even sometimes teach a lesson of wisdom to those who trust them *for one event*." But the advertisements which *we* treat tempt the inexperienced, those who may have as yet trod the straight path, by holding out an apparently facile escape from temporary embarrassment to which the most circumspect are liable. To have recourse to these Jewish money lenders shows want of foresight,

* Since the publishing of the First Edition several Journals, including the *London Review*, the *Standard*, the *Herald*, but especially the *Daily Telegraph*, have severely chastised the Fraternity.

folly, what you will, but let us remember the old hackneyed, but too true quotation about "nemo mortalium, &c.", and shall we judge too harshly of one who having become unexpectedly involved thinks he sees in their roguish Notices an easy, *sempiternum*, and immediate relief, and who not having courage or inclination to apply to friends or relatives, believes, perhaps, that by economy he will be able to repay by instalments the temporary loan. Alas! he little dreams of the pitfall before him, of the difficulty of extricating himself when once clutched by the talons of the unscrupulous VAMPIRES!

Let it not be supposed that the victims are "few and far between," that only those with an apparently moderate income are in their power, extravagant wild young scamps with two or three hundred a year; not so, many "noblemen," "heirs to entailed estates," with "money in the funds," to quote from the advertisements themselves, are in their nets; the clubs are full of their prisoners, we brush against them at every west-end ball, we sit next to them at every dinner party; to be convinced of the fact, go to the office of some of the usurious sham 'Solicitors,' whose "clients" names are generally displayed in the most conspicuous manner on large tin boxes round the room, who run hundreds of gentlemen of property, and involve scores of estates irretrievably, by kindly lending money to carry on law suits which end by both sides being well looted, and by nobody being benefited but themselves. Let anyone go, we say, to any "office" such as those near Chère reine ~~St.~~, and there will they see emblazoned the names of their clients, names connected with the highest families in the land. It is only the other day that the son of a gentleman of immense property lost nearly four-fifths of his inheritance, owing to having fallen eight years ago, when but just of age, into the hands of one of these miscreants.

Officers of the Army are the prey which many of the VAMPIRES prefer for several reasons.

They can be pounced upon more easily than other game, when "wanted," they can be found, they frequently live beyond their means, and are often reckless as long as they have cash.

They run largely into debt owing to the facilities and temptations to do so pressed upon them by tradesmen, especially tailors, who allow a man holding Her Majesty's Commission in the Army to get more into his books than a civilian of the same position or means.

It is known immediately if they intend "selling or exchanging," though comparatively poor, they frequently have "expectations," and on the vultures making their swoop, they generally have friends who "step forward" and satisfy the extortionate demands of these birds of prey.

Here let it be remarked as a curious fact in Natural History, that so large does the greed and thirst for "monish" predominate in the nature of the usurer, that the only way to knock off a trifle from his infamous percentage, is to *show* him the coin, to let the gold glitter under his eyes, to let their ears drink in the sound of the notes, (musical notes indeed). A day or two before his 'leettle Bill' is due, then indeed, sometimes his grasping avarice gets the better of his worldly cunning, yes, chink the sovereigns, flourish the paper; the Jew will find it much against the grain to refuse "cash." Moses' eyes sparkle at the sight, his unwashed claw is put forth instinctively to clutch, to grasp at it. He may curse himself afterwards for his folly, but as the smell of blood arouses the savage panther, so is the insatiate usurer excited by a glimpse at another's gold.—Like Judas Iscariot, though he never has the grace to hang himself, but on the contrary, takes good care of his own neck,* there is nothing a usurious Jew would stick at for lucre, compatible with corporal safety, and we will venture to say that any one of them would write a treatise to prove the truth of Christianity IF IT WOULD BE SURE TO PAY WELL.

We have alluded to the Jackal Solicitor.—Here is the advertisement of one of them:—

"Money immediately advanced in sums from £100 to £500, on the note of hand of sons of noblemen, heirs of entailed estates, also on reversions, life estates, legacies at 20 per cent." Reasonable enough, is it not?

The dupe, who "is in want of money," thinks this is just the thing for him, but on trial he speedily finds out that this per 20 cent. is a perfect myth, in other words, a falsehood.

We venture to assert that the fellow who calls himself a Solicitor, and attaches his name to this advertisement, never, *bond fide*, raised money for his so-called client at that rate of interest, or anything like it; in fact, that when all bonuses fees and expenses were paid, the sum advanced has been much nearer at the rate of 100 than that of 20 per cent. Let us now show how money was lately lent to a gentleman on a reversion at the nominal rate of 10 per cent.

* The anorons money-lender of the Strand who tried to murder Major Murray in 1860, is the exception which proves the rule.

The brother of a notorious money-lender, originally a tailor, attracted a gentleman of our acquaintance to his den, where he wanted to borrow £100. The reply was that he had better have £200 or £300, as the "expenses" would be the same. After a month's delay, and after the vampire had found that the gentleman's security was of the very best, he requested him to sign documents most obscure, except in their sequel which made him agree to pay in one year from the date of signing the sum of £300, at the same time £200 was tendered him. Being pressed for money he had scarcely any option beyond closing the rascally bargain. This is hardly money lent at 10 per cent," the reader will say! But stay, the accounts are perfectly fair. Let him cast his eye over the following items charged against the "client" and he will see that everything is quite correct:—

| | |
|------------------------------------------|------|
| Bonus to lender | £ |
| Fee to Tout (in this case Brother) | 50 |
| Law expenses for drawing up deed | 10 |
| Copying Will | 30 |
| Examining Will and extra expenses | 5 |
| Total | £100 |

On perusal it will be seen at once how moderate is the charge made against "our client," but "*respice finem*."

Knowing that should he fail at the end of twelve months to pay up, he would risk the whole of the large property to which he at a future period will become entitled, he obtains from a kind friend £300 to enable him to pay the Vampire and be clear of him; but it is an illusion of the brain to suppose that the net is so easily broken, the claws so easily withdrawn from the bleeding flesh. He calls, his *Solicitor* calls at the dirty house in the neighbourhood of that square, said, by a mistake, considering the smart broughams that are to be seen going through it, to be "nobody's way to nowhere," but the Usurer "non est inventus." They say this is a common trick of this gentleman's, he is grieved when a man with good security, is ready to "pay," *that* is not "his little game." Our "client," at length with much difficulty obtained an interview with the great money lender, who was excessively affable, and regretted extremely that there had been any trouble about seeing him, he had been out of town, &c., &c., &c. But on the tender of the £300, he calmly refused to take them. "I am entitled to 10 per cent," £30 was

offered him, "I must have six months notice, I could not think of having £300 shoved into my hands without notice." On consulting with his lawyers, Messrs. Quail and Snipe, it was deemed advisable to get out of the fellow's hands at any price, so the gentleman again called and asked the usurer what he would take in lieu of his six month's notice, "£60, nothing less," was the reply. However, the "cash" was exhibited, and the man, I believe, at last accepted £30, together with £30 interest.

There is no doubt, as before said, that the pigeons whom the Fraternity prefer are military gentlemen, and that the most unscrupulous of the Vampires, those who out Herod Herod in sucking their victims dry are the Army money lenders with their three months bill.

As a detective takes the curious to visit the "thieves' kitchens of Shoreditch," the haunts of the "cracksmen," and "*chevaliers d'industrie*," let us conduct our reader in the spirit to the den of the Vampire, and show him his victim when he "getteth him into his net."

Look at that door, on its brass plate is inscribed Barrabas, Shylock & Co. A pale young man approaches, he glances furtively around lest any of his friends should be passing as he timidly pulls the bell.

Now he is being scrutinized by an unseen Cerberus.

Unfortunate! he is a subaltern in a line regiment, perhaps his mess bill has been heavy this month on account of regiments that had to be entertained, or an Army tailor has served him with a writ, at any rate he is in difficulties, and unluckily, he has heard the cry:—

"Princes, noblemen, officers, and gentlemen," CASH TO ANY AMOUNT ADVANCED.—Come to Barrabas, Shylock, & Co.!! He has swallowed the bait. See, the door is opened by a keen eyed, tall, lanky, slipshod youth with a ratfish proboscis, evidently belonging to a lost tribe. He is ushered up a narrow dark passage, through two doorways, into a dark room or rather cell. He is now in the presence of two or three men whose vulture like propensities are stamped on their physiognomy.

These are Barrabas, Shylock, & Co., relatives of that gaunt Vampire Zuckdriem Grophat, whose offices are in the West, but who has a splendidly furnished house the fruits of years of plunder and roguery, in the East.

This pest has, with the exception perhaps of Zerobemall, and a sham photographer, ruined more army men than all the rest of the Vampires. But to return, though on the entrance of the visitor they affect extreme politeness and humility, the better to disguise their anything but prepossessing appearance, with all their cunning they cannot hide their rapacious glances, nor avoid becoming repulsively familiar after a little conversation.

The most hawkish looking of the lot, he of the round yellow eyes, first addresses the new pigeon. You wish, Sir, I suppose to be accommodated with a loan, (they know his necessities before he asks), certainly, Sir,—only too happy to oblige an officer and gentleman. What sum *might* you require, Sir? Only £25, Sir, for a month? Well really, Sir, it is hardly worth our while lending *such* a small sum and for so short a time, suppose we say £50. Besides, we don't charge more for a three month than a one month loan, (two baits at once, larger sum, longer time,) but before we proceed to business, pray let us offer you some refreshment; very hot day, Sir, thisty weather. Just come up from Campus Martius? Very dry place that, Sir. Brandy or Sherry (duly prepared) and soda is then pressed on the poor fellow, who, this being his first interview with any of the fraternity, is agreeably surprised at the hospitality and courtesy of his would-be benefactors. Our Ensign converses freely, feels more confidence, thinks that after all he may as well take the £50, so disinterestedly pressed upon him. He is informed too, that at the expiration of the three months he can renew his Bill, that there will be no necessity whatever for his paying it, and that meanwhile the strictest secrecy will be observed concerning the transaction. Surprised and pleased at finding his friends so obliging and accommodating, he agrees to accept the Loan, and is requested to return again IN ONE HOUR.

Now is the "Co." sent speedily round to make inquiries of the members of the West-end Fraternity. To these the doings of every officer of every regiment at home is known; spies have they in every army and garrison town.* The 'Co.' ascertains whether applicant has any 'Bills out,' whether his relations are of the 'right sort,' and other important points;

* An outcast horseman, performs the noble duty of Jews' Jackal at Campus Martius.

all being satisfactory, the Ensign finds on his return a Bill at three months sight, ready for his acceptance, he is startled that a charge of 70 or 100 per cent. is made, perhaps he demurs, expostulates, but is again plied with the liquor, is told of the scarcity of money at the present time—of the great risk incurred, of there being no necessity for him to pay the Bill when due, his faculties have become blunted by the deleterious potion he has imbibed, his judgment becomes warped, he thinks of his present difficulties only, and he succumbs.

Hurriedly he sits down and seizes the pen, the yellow eyed Israelite is grinning over his shoulder; we are reminded of Peter Schimmel making his compact to the Fiend. HE SIGNS!

He has taken the first step in that path which has led thousands to perdition! THE VAMPIRES HAVE ANOTHER VICTIM IN THEIR DEVILISH TOILS.

Our Ensign has signed a promissory note for £65, payable in three months! he consoles himself, however, with thinking that in three months, 'something may turn up.'—the Vampire knows from experience that in three months the probability is that his 'victim' will be as impecunious as at present, that he will again knock and request to 'renew his Bill. He will then draw out a Bill for £80 for acceptance, payable in three months. Thus according to the circumstances of his captive or his relations, will he allow the amount to accumulate month after month, or year after year.

Numberless instances could be given of a £50 Bill amounting up to £500. Three of the very latest instances of extortion that have come under our notice, and for the truth of which we can vouch, are the following:—

'A gentleman having immediate necessity for £50 applied to a Vampire, and was told he could have it if he signed a Promissory Note for the amount, including 60 per cent. interest; this he did. Applying, however, for the money next day, he was surprised at being offered cash £25, jewellery which *they declared solemnly* was worth £15, and 3lbs. of cigars. As they had his signature and would not return it, he was compelled to close on these terms. He would not go to law for fear of exposure.

When the bill became due he was unable to pay it. He was told that it was of no consequence as they would always renew it.

To make a long story short, this was subsequently done several times at an increased rate of interest every time, until at the end of two years his father was glad to settle the matter by a payment of £500.

Again, only last month, a Jew Tailor was paid £300 by Mr. Quail, Solicitor, under the following circumstances:—

Having heard a customer of his, an Officer in a Cavalry Regiment, say he was in want of a horse, suggested that he knew of one to be sold for £100, worth at least £150. The horse was shown and the Officer agreed to give a bill for £150. Which increased shortly to £400. Meanwhile the horse was examined by the Vet. Surgeon of the Regt. and pronounced to be worth not more than £25, being broken winded. The Officer was much against going to law, and said he would rather pay the amount than have the bother and exposure of a law suit. Ultimately, in a most considerate manner, he agreed to take the moderate sum of £300. Thus, in one year after purchase, £300 was paid for a broken winded horse of £25 value; not a farthing of money did Mr. Q.'s client receive. Mr. Q. of course was in favor of prosecuting the Tailor, but his client refused.

The next case though it is of an Emerald usurer may assist the object of this pamphlet, by exposing another 'dodge' of the Vampire tribe.

Last week, a gentleman wrote from London to the usurer of Stuffup-street, saying that he would not pay the 100 per cent. previously demanded for a loan of £100, but though his security was very good, he would give 30 per cent. In reply, the man agreed to this, saying that to save time, the Bill which had been forwarded to the gentleman, had better be signed and returned, (it was drawn at the 100 per cent. rate), and he would send the money, £100, and also the further balance due. It need hardly be said, that though the document was returned signed, the balance was never sent, and ultimately refused.

The Vampires have traps still more artful and snares yet more insidious. The baits whereof are flaming lamps outside Gin Palaces, gaudily illuminated cards in windows of Taverns, and on which is inscribed

LOAN OFFICE.*

Not for the rich, not for the noble are they, but for the struggling artisan, the hardworking mechanic, the striving but

* It must be understood that we do not mean our remarks to apply to all the Loan Offices, as many, we hear, are conducted on straightforward and upright principles.

poor shopkeeper,—by help of these tempting lures they do "ravish the poor." We take the following account of them from a pamphlet recently published as supplementary to "the first edition of the *Vampires of London*":—

Numerous nests of needy schemers in fashionable garb, generally located in small offices consisting of a couple of rooms up stairs, calling themselves Insurance or "Assurance" Companies, exist in certain streets in the city. A knot of lazy sharpers or others of swell-mob antecedents, assemble their heads together at an appointed rendezvous and there concoct some "Royal" Fiddlededee *im*—"Provident Company" or "Association," and constitute themselves—from two to half a dozen, a nice family party of "Directors," "Trustees," Board of Management, with Secretary and Treasurer, &c., and send out *touters* under the name of agents, at a commission of 10 per cent. or more, to collect from the poor and ignorant weekly pence, for which, in their flaming circulars they hold out bonuses and premiums, on the policies taken by those simple enough to be duped, of an amount to be realised by any society not conducted on a fraudulent basis; and of course, never intended to be paid to Insurers, as the numerous cases lately reported in the papers and investigated by the authorities prove. With showy brass plates on the doors of their "*traps*," added to their other appliances just alluded to, and not scrupling at a pinch to publish in their circulars the names of highly respectable persons, as their Chairman or other official, *without authority*; they bag victims in all directions, and decamp when claims come in fast, and the regions of their iniquity become too hot to hold them.

A number of similar bad characters, especially of the Jewish fraternity, will get up a catching Loan Society at some public-house, in which the landlord perhaps is concerned as Treasurer, for custom sake; and by means of bills and advertisements will hold out *bait*s for Borrowers, such as "low interest," no "enquiry money," "personal security only," &c.

But the reader must be sick and weary of these disgusting details.

Suffice it is to say, that they are repeated day after day, and week after week. It now remains only to briefly touch on the worst phase of the trade as carried on by some of the leeches.

So black is this, that we shall only hint it.

APPENDIX.

[Though the following law report may give merely the account of a fair money transaction and therefore, of course, can have no connection with the subject of this pamphlet, we attach it to show the great difficulties in which a young man may become involved by listening to the voice of the charmer.]

COURT OF BANKRUPTCY, 7TH MARCH.

Before Mr. WINSLOW as Commissioner.

IN RE JACKSON.—THE CLERK AND THE MONEY-LENDERS.

The bankrupt, described as of Forest Gate, Stratford, clerk in the General Post-office, applied to be discharged from debts of 600*l.*, security being held for 450*l.*

Mr. Reed opposed; Mr. Sargood supported.

Upon examination the bankrupt stated he was in receipt of a salary of 232*l.* 10*s.*, as clerk in the mail department at the General Post-office. His salary could only rise to 240*l.*, being an advance of 7*l.* 10*s.* upon the present income. Rising by seniority was abolished, and he had no reason to expect promotion. He would probably be kept back in consequence of the proceedings in this court. He had had dealings with money-lenders. In one instance he had paid upwards of 130*l.* upon a promissory note of 22*l.* 10*s.* He paid interest at the rate of 30 per cent. He mortgaged his salary in order to meet the demands of the money-lenders. He had given one money-lender a bill because he was a very insinuating sort of man. (A laugh.) He had given a bill for 18*l.* to a person named Bains, and only received 9*l.* as consideration. He had a wife and five children to support, the eldest, a boy of fifteen, being at school. He did not propose to set aside any portion of his income for creditors, but was willing to submit to any order the court might make.

Mr. Low also opposed on behalf of Arthur Nathan, a money-lender, and elicited that the bankrupt had offered to set aside a portion of his income for creditors in December last.

In answer to Mr. Sargood, the bankrupt said he had been privileged with Mr. Nathan's acquaintance for some years. The rate of interest charged by him varied from 20 to 100 per

cent. He had more than paid Mr. Nathan the principal by enormous interest on the money advanced. He used to give Mr. Nathan fresh I O U's for the interest, and when it had accumulated sufficiently a fresh bill would be given. He was not aware of any rule governing the rate of interest charged by money-lenders. He had been in their power many years, and was quite at their mercy—in fact, they charged what they liked.

Mr. Swatton, a money-lender and accountant, stated in the course of his examination that it was the custom of money-lenders to make inquiries of the messengers as to the position and affairs of clerks at the Post Office. At an interview with the bankrupt he expressed his surprise and anger at hearing he was involved. His (witness's) anger was indicated by his countenance—(a laugh)—and his surprise by words.

At the conclusion of the evidence Mr. Reed addressed the court, and said the opposing creditors were entitled to consideration equally with ordinary trade creditors. They had money to lend, and were entitled to invest and deal with their capital to the best advantage. He submitted that the bankrupt had incurred debts when hopelessly insolvent, and that he ought not to have his order except upon condition that he set aside a portion of his income.

Without calling upon Mr. Sargood,

His Honour said he could not come to the conclusion asked by Mr. Reed. Having regard to the amount of the bankrupt's salary he did not think it could be said that the debts were contracted without any reasonable expectation of payment. Indeed he was surprised, taking the rate of interest into consideration, that the bankrupt's debts were of such small amount. It appeared that it had come to the knowledge of the authorities at the Post Office that some of the clerks were deeply involved through dealing in accommodation bills and having recourse to money-lenders, and an official circular had been issued, recommending the clerks to relieve themselves from their debts, and it was intimated that the loss of their situations would not necessarily follow. The Bankrupt, who had been in the hands of money-lenders for years, had availed himself of that permission, and he (Mr. Winslow) did not think that he had committed any offence within the Act, and was entitled to an unconditional order of discharge.

Some applause followed the decision.

The Vampires themselves dare not advertise it.

'Tell it not to Gath, publish it not in the streets of Askelon.'

In their dens, however, are sometimes to be met, accidentally of course, dark haired Leahs, black eyed Rachahs, beautiful, but beaky Rebecas; perhaps they only glide through the dark office during the temporary absence of the master or *ascend* the stairs as a gentleman enters or exits.

'Don't speak, Papa is so particular.'

The frequent finale of these apparitions may be imagined "twere vain to tell, 'twere sad to trace" how Dalileh cuts the hair off Sampson; how sometimes these beautiful daughters of Zion weep by the waters of modern Babylon, i.e. at Greenwich, about their troubles and expenses, and how he who has led them captive is ultimately inveigled into giving a cheque which 'Papa will cash.'

Let us not for a moment be supposed to confound honest money lending with the knavish practices of the usurers; "In a commercial country like this" to quote from a recent speech of an eminent barrister, "there necessarily must be a credit system and money lent, and this was fairly and honorably done by honest men, whose transactions were perfectly right and natural"; but while the "honest money lender" assists the interests of commerce, they are injured and demoralized by "a class of persons who build up the fabric of their own success and prosperity upon the ruin of other people, who become their helpless and hapless victims."

In all ages, climes, and countries, by kings, prophets, councils, and lawgivers, has usury been denounced and punished. In France there are now, and in this country there were until a very recent date, laws against it. Still, usury is legal now, and now and then we hear some one say "a man has a right to do with his own as he pleases so long as he does not transgress the law." The dishonest horse dealer, Mr. Glanders, says the same when he makes Cornet Stuck pay £200 for a broken-winded animal worth £5, but we think him a knave all the same. There is often a very wide difference between *legal* and *moral* right and wrong; but the real fallacy of the argument of those who contend that a man may sell money if he chooses, is that they regard as merchandise that which is intended merely as a standard of value, confounding

the gold and silver of the currency with that in bullion. It is obvious that endless confusion would be the consequence of such a doctrine fully carried out.

Our task is now done.

Full well do we know that no *exposé* however great would ever shame or for one moment deter the Vampire from his fell purpose.

The daily Post will continue to bring the pestering circulars the appalling cries will sound as loud as ever.

"Let it but rain for instance, and you'll see
The wasps and beetles vanish like a shot;
But never comes the time—the day is not,
In which these vermin Jews will let us be."

Teach the Vulture to live on grain, the Wolf on roots, but despair of making the fraternity get their living honestly, that foul fraternity who come every morning from the East to the West-end offices, take council together, dispatch their emissaries all over London, meet their victims by appointment, and in the evening they will return, grin like a dog and go about the City.'

Yes, full well we know that the Augean stable cannot be cleansed, nor the Hydra crushed, but we are rewarded if we have warned one victim from the dire clutches of such as these, and inasmuch as we have spoken *the truth as fully as it can be spoken*, though much more remains to be said, we hope that this *exposé* of the *usurers of London*, will not be utterly fruitless.*

* We must remark that the names:

Cummorant, Barrabas, Zuckariem, Zerobemall, Grophat, &c., &c., are entire fictitious. We have applied our commendations or strictures to the class generally, not to the individual. But peradventure there may be fifty righteous among them, and no doubt many advertisements similar to those quoted are genuine and bona fide—written by honest money lenders. As the naturalist describing the habits of the genus "Rapaces" alludes not to any particular hawk or vulture, so likewise we in this Natural History have described the tribe, not any peculiar Vampire. We write thus not wishing to be invidious, for the Vampires are an exceeding sensitive generation, neither are they surpassed by any in thin skinnedness. Incredible as it may appear, we have been given to understand that no less than fourteen of them wrote indignant letters to the publisher of a pamphlet similar to this, each one declaring that a particular head attire fitted so well that it *must* have been fabricated especially for himself.

(From Sheldrake's Aldershot Gazette.)
THE LAY OF THE LOST ENSIGN.
By the Author of "Traditions of Aldershot."

YOUNG ENSIGN "Dobbs" got up one day,
 At Aldershot Camp, in a very poor way,
 He'd joined but one month, it is proper to say,
 And had got his mess expenses to pay,
 Besides an account with Mr. GRAY,
 For "billiards"—at which he could not play!
 With sundry odd matters, To tailors and hatters,
 His laundress—his servant—with others *en suite*,
 Not forgetting his "Artist" for *cortes-de-vistite*;
 In short he'd a dozen long bills to pay,
 Amounting perhaps to—what shall we say?
 Some fifty pounds won't be out of the way;
 And all with five-shillings-and-sixpence a day!
 He jump'd out of bed, With a pain in his head,
 And thus to his servant bemusingly said;
 'Come tell me my man—and tell me true,
 What can an Officer hope to do,
 When he's been so rash, As to spend all his cash,
 And his creditors threaten to settle his hash,
 And his credit's all gone to immortal smash!

II.

Now Private SMALL, whom he chose to call
 His *valet de place*, Was a chap so tall,
 He could leap with ease o'er a six-foot wall,
 And therefore by cause of his extra size,
 Believed himself to be extra wise:
 So he answer'd, 'were I in a fix like you,
 I'd borrow some cash of that excellent Jew
 Who lends it without any other secu-
 Rity than an Officer's I O U,
 And who lives in M * * * x street, Number 2.'

III.

'Go call me a cab,' quoth Dobbs, with a sigh;
 'I don't like these things, but suppose I must try;
 I'll haste to London by quickest express,
 And return in good time to prepare me for mess.
 So saying, he went.'

Behold him there,
 He reaches a house near Hanover Square,
 He knocks at the door, He mounts the stair,
 He enters a room, He takes a chair,
 While a tallow-faced Jew with crinkley hair,
 Politely requests him his wants to declare.

* * * * *
 'Vat vifty! no more? Pless you my tear friend,
 Vy it ain't vorth de trouble to porrow or lend!
 Say vun under—or two—ve shall charge you de same,
 De expensehe vosh no more—so please take som vine,
 Yef stay! you vant courage! so please take som vine,
 You'll find it, pelieve me, uncommonly fine!
 Here ish vite—here ish red!—(here his shoulders he shrugg'd!)
 'Ve imports it ourselves, and ve vorrints it (drugg'd!)

IV.

Behold poor Dobbs—he swallows wine
 With his mission in time to return to mess;
 He drinks and grows poorly—he drinks and grows worse,
 Still hoping in haste to replenish his purse
 He drinks and grows stupid—he takes pen in hand
 And signs a small paper at SMOVEY'S command;
 He pockets *one* note, (tis for fifty,—no more—
 Though his I O U stands for exactly four-score.)
 He gets to his cab, which still waits at the door,
 And starts for the railway exactly at four.
 Unconscious of having been "done" by a scamp,
 Till, next day,—to his grief and his horror he found,
 He was charged for bad wine—bad cigars—£30!

V.

Three months glide by quickly, when sure as the day,
 There comes a slim bill, with 'I promise to pay,'
 Which promise poor Dobbs is unable to keep,
 For reasons of which rob him of many night's sleep;
 'Vot harm,' quoth the Jew, 'Ve can easy renew,
 De expense vos ten pound', To vich ve add two,
 For de trouble of callin' ven next it is due.'

VI.

Three months pass on,—and three to that,
 The slim little bill begins to wax fat:
 Six months—then twelve—The bill grows fatter—
 'Two hundred pounds! but then 'What matter!
 The Jew so polite is, It seems that he quite is
 A man to whom doing good acts a delight is—
 Till one sad day, When he comes to say,
 Poor Dobbs must perform his "Promise to pay,"
 Without the slightest demur or stay,
 In short before he will go away,
 Or - - - - -

* * * * *
 Concerning what next poor Dobbs befel,
 The muse is extremely reluctant to tell;
 But the matter must out—So thus it fell.
 He had not the cash, And the thought was so sad,
 It drove him quite frantic, In short,—raving mad:
 He did such queer things that his visitor swore
 That 'by Moses' and 'Aaron' he'd 'stand it' no more:
 He pull'd out his beautiful hair by the roots;
 He emptied the water-jug into his boots;
 He rush'd to a shelf,—whence a bottle he took—
 Turned full on the Usurer one horrid look—
 Then—ere one could guess his terrific design—
 He had POISONED himself!—WITH THE JEW'S OWN PORT-WINE!!!

FINIS.

6.3 – *The Vampire* de Walter Crane

- ***Justice*, 22 de agosto 1885.** Portada y reproducción de la publicación original de la caricatura. [British Library]
- ***Justice*, 29 de agosto de 1885.** Portada haciéndose eco del éxito de la caricatura de Walter Crane. [British Library]

JUSTICE

THE ORGAN OF THE SOCIAL DEMOCRACY.

84. VOL. II.]

LONDON, SATURDAY, AUGUST 22nd, 1885.

[PRICE ONE PENNY.]

Special Announcement!

Our Cartoon.

"THE VAMPIRE,"

This week we distribute gratuitously to our readers a magnificent Cartoon,

"THE VAMPIRE,"

which has been drawn specially for, and presented to JUSTICE by our comrade Walter Crane.

The gluttonous, evil, loathsome appearance which the artist has given to the Vampire "Capitalism" is worthy of the vile creature which is preying upon the very vitals of the people of England and the world; while he has happily caught the full beauty of "Socialism," which will deliver "Labour" from its grip.

It is encouraging in the hard battle against injustice and oppression to find that the cause we are striving for can inspire the enthusiasm of artistic genius as well as the daily, unrecognised self-sacrifice of those who are devoting their lives to the enfranchisement of their fellow wage-slaves from the capitalist bloodsuckers.

SPECIAL NOTICE.

In order to meet the cost of producing this fine engraving 500 Proof Impressions have been beautifully printed on Toned Paper for Framing and will be sold at 1s. each nett. 3d. extra must be enclosed if to be sent by post. Orders executed according to priority of application at the Modern Press, 13, Paternoster Row. Early application is essential as many of our own comrades have already sent in subscriptions.

SUPPRESSION OF FREE SPEECH IN EAST LONDON.

It is now quite clear that a determined effort is being made to stop out-door speaking at the East End of London. No one can any longer pretend that the police merely wish to prevent "obstruction." They want to prevent the Social Democrats from teaching the truths of Socialism to the downtrodden wage-slaves of East London. On Sunday last the Hon. Secretary of the Social-Democratic Federation spoke as delegate of that body at the corner of Dod-street, Burdett-road, to two or three hundred people. The sidewalks were kept quite clear by our comrades and when a carriage passed—apparently by arrangement—rapidly down the street it had not to check its

pace for a moment so quickly did the crowd make way. There was therefore no obstruction of any sort or kind and the police admitted in Court that no one complained of obstruction. Dod-street, as we have said before, is a street lined only by warehouses.

POLICE PERSECUTION.

Nevertheless, our comrade H. H. Champion, who handled the matter exceedingly well, was arrested and the Inspector refused at first to take the bail of a householder on a frivolous technical ground. When brought before Mr. Saunders on Monday morning, he was bound over to keep the peace for six months in £20, though Mr. Minchin, the Liberal candidate for the district, had spoken unmolested—a Police Inspector being among his crowd—at the Triangle, Salmon's-lane, a place from which our comrades had been previously moved. Clearly the matter cannot rest here. If open-air speaking is to be stopped, where no obstruction or nuisance is caused, then Sir Richard Cross had better tell us at once that he means to stop working-class candidatures and meetings altogether. Workers cannot afford to take bail, as Mr. Saunders recommends. Open-air agitation is essential, and to stop free speech means inevitably to foster secret conspiracy.

JOHN BURNS AS SOCIAL-DEMOCRATIC CANDIDATE FOR THE WESTERN DIVISION OF NOTTINGHAM.

Our comrade John Burns has made up his mind, if anything like the support he is promised is forthcoming in the neighbourhood, to stand as candidate for the Western Division of Nottingham. We are heartily glad of this. We look with contempt now, as we have ever done, upon that den of thieves called in irony the House of Commons. But our chief business at present is propaganda of our doctrines; and for this there is no better opportunity than a Parliamentary Election, especially in such a town as Nottingham and with such a candidate as John Burns. Burns is a man now working hard in the shop, he is a member of the Amalgamated Engineers, and was the delegate of his Branch of that body at the late General Conference in Nottingham of engineers from all parts of the world.

NO COMPROMISE.

His brilliant powers of oratory have been used entirely for the benefit of his class, frequently at great sacrifice to himself. Rich men often say that they have only to pat working men on the back and give them a little money to get them to do just what they want. This is not true of Social-Democrats as a body, and least of all is it true of our comrade Burns. We believe he will go through the ordeal—and it is an ordeal—unscathed; that he will stand up alike in the House of Commons and in the open street as the fearless champion of the people from whom he comes; and that the day is not

far off when the working classes of England will recognise that not he alone but other workers of the Social-Democratic Federation are resolved to push on in any capacity that Social Revolution which can alone benefit the producing class. Meanwhile success to our comrade John Burns.

WOMEN TO THE FRONT.

We must congratulate the Women Trade Unionists for the manifesto issued, principally through their influence, by the Woman Protective League. This society points out that it is only by organization among the workers, especially the women, that the vice now so vigorously denounced can be prevented. In this respect we are in greater need of better wages rather than of better laws. The women unionists declare that the prevalence of vice is due not so much to vicious tendencies, as to poverty and ignorance. They submit that these two causes can only be removed by associated effort, by combinations among the workers and by the elevating educational and moral influences that result from such organization. We would add by means of the Socialism which alone can remove the causes of such questions.

QUESTIONS FOR CANDIDATES.

We hope our comrades will put the following questions, or at any rate some of them, to every Tory, Whig, Liberal or Radical candidate. No candidate can properly refuse to answer fair questions plainly put. If he does so refuse then it should be made impossible for him, whether Tory, Whig, Liberal or Radical to get a hearing at his next meeting.

1. Are you in favour of Eight Hours being made by law the working day in all trades and businesses, all overtime being put an end to?
2. Are you in favour of free education in all Board Schools?
3. Are you in favour of at least one gratuitous meal being given to the children in all Board Schools?
4. Are you in favour of imposing full rates upon unoccupied houses; and of the compulsory erection of Artizans' and Agricultural Labourers' dwellings, by Municipalities and County Boards, or the State; such dwellings to be rented at prices to cover the cost of construction and maintenance alone?
5. Are you in favour of the organisation of unemployed labour by the State or Municipalities?
6. Are you in favour of the enactment of a minimum wage in all Government departments and of the equal payment of men and women in those departments?
7. Are you in favour of the Railways being made National property?
8. Are you in favour of the Nationalisation and Municipalisation of Land?
9. Are you in favour of Universal Adult Suffrage for Parliamentary, Municipal, and School Board Elections?
10. Are you in favour of payment of members and of all election expenses out of the rates?

11. Are you in favour of the Abolition of the House of Lords?

A candidate who answers any of these questions in the affirmative should be called upon to give a written pledge.

Other questions will suggest themselves to our comrades in accordance with the Social Democratic programme.

DEEPER AND DEEPER STILL.

It is a strange satire on the teachings of the apostles of *laissez-faire* and individualism, that this present period, which sees the apotheosis of these doctrines, and which should be in consequence the epoch of the most diverse individuality and daring originality, is on the contrary an age of conventionalities and shams and of dead level mediocrity. On the Bench, at the Bar, in the Army and the Navy, there is scarcely a single individual of more than average ability. But nowhere is this mediocrity more observable than in the Senate; there is a general absence of men of ability in both parties; the orators of the House of Commons are men of a past age; and one is puzzled to discover where the "men of light and leading" are coming from, when the Grand Old Men, who are now the objects of so much veneration and worship, are gone to their long account. As one member of the present Parliament once remarked, "The last House of Commons was about up to Quarter Sessions level, but the present one is scarcely up to Vestry level, and what the next will be like God only knows!" In this we see an exemplification of the theory of the survival of the fittest, and adaptation to surroundings, for what more fit to survive in such an age as this than mediocrity? And what more natural than that mediocrity should breed mediocrity of even a meaner type! *Facile decensus Avernii.*

SAVING SOULS BY BREAKING WINDOWS.

We have already stated that though we disapproved of the form in which they were put, our opinion is that the "Pall Mall Gazette" did the Socialist cause good service in publishing its recent "revelations." But there is certainly something not a little comical in the editorial explanations of the unimpeachable motives which led to the hurling of this thunderbolt into the glass-houses of London "Society." We cannot help recalling the naïve account given by an old record of the Earl of Surrey's defence before the Privy Council when charged with rioting in London streets at night, and breaking windows with a cross-bow. "My motive," he said, "was a religious one, though I confess it lies open to misconstruction. It grieved me, my lords, to see the licentious manners of the citizens of London. Was I to suffer these unhappy men to perish without warning? Common charity forbade. I therefore went at midnight through the streets, and shot from my cross-bow at their windows; that the stones passing through the air, and breaking in upon their guilty secrecy, might remind them of the suddenness of that punishment which the Scriptures tell us divine justice will inflict on impenitent sinners."



THE VAMPIRE.
BY WALTER CRANE.

JUSTICE

THE ORGAN OF THE SOCIAL DEMOCRATIC PARTY

84. Vol. II.

LONDON, SATURDAY, AUGUST 29th, 1885

THE FUTURE OF "JUSTICE."

The great success which attended the sale of *Justice* on Saturday must encourage those who have worked so hard for love of the cause during the past seven months. Writers, composers, pressmen, distributors may well feel that their labour has not been in vain. Walter Crane's cartoon came as a great help at a most important moment. That brilliant and well-executed drawing has, thanks to the energy of our comrades, been studied by thousands who would never be at the trouble to read through a leading article; and the hideous appearance of the vampire "Capitalism" will be impressed on the minds of the workers who daily have their very life-blood drained from them by its action.

What we need now is that we should take full advantage of the push thus given to our paper. *Justice* is the only journal in Great Britain which really belongs to the workers; which is written, edited, distributed, and, in great part, set up gratuitously; and which, better still, is devoted to championing that Social Revolution which can alone benefit the producing class as a whole. Yet all who are with us do not show the zeal and enthusiasm which some of our comrades display. If all Social-Democrats or even all branches of the Social-Democratic Federation, worked as some do, the circulation of *Justice* would even now be ten times what it is. We cannot rely upon the good will of ordinary newsagents in the case of *Justice*. We have made some progress in this direction, but we must still depend chiefly upon the vigour of our own comrades.

In supporting the vigorous appeal of our comrade Campbell in another page for new subscribers to the *Justice* Fund we can confidently refer those who are inclined to come forward to the files of *Justice* for the last year and a half. If

we have been somewhat bitter in denunciation of our opponents we may at least claim that we have stood up fearlessly for the rights of the people; that we have consistently set forth the economical and social causes of their oppression; and that never has this journal turned aside for one moment to curry favour with either of the political factions now before the electors. All those therefore who are weary of the miserable trickery of party Government may safely give their assistance in work or money to the only weekly journal in Great Britain which demands that those who make the wealth of our country should alone control its production and distribution.

During the next few months many circumstances will help us. John Burns' candidature at Nottingham, and we hope other candidatures elsewhere, cannot fail to arouse popular interest. Our principles go straight home to the hearts of the people whenever they get a chance of hearing them fairly set forth. That we have passed through the most difficult part of our task is undoubted, and the continuous work of nearly five years is now beginning to bear fruit. As we have often said money did not make the Social Democratic party and money shall never break it. But a little more of such zeal, enthusiasm, self-sacrifice, good fellowship and good humour as have been shown by all connected with *Justice* since the beginning of this year and we may fairly hope to have a weekly journal that will add to the championship of the only principles which can benefit the workers, an amount of news at least equal to that provided by any weekly capitalist print. For this we, of course, need more help. It would be a triumph indeed for the workers to show their independence of the capitalist press, and that a journal of the people and for the people can succeed without being dependent upon their money, their advertisements, or their goodwill.

H. M. HYNDMAN.

CRITICAL CHRONICLE

Police Bullies.

Again on Sunday last under circumstances set forth elsewhere, our comrade J. E. Williams—known throughout London for his hard work during many years past in the cause of Socialism—was arrested for speaking at the corner of Dod Street Burdett Road. It was not his intent to address the people there, but to invite them to come to the Triangle at the corner of Salmon Lane where, according to an Inspector of the H Division, obstruction can be caused. But the intent he rose to say this two policemen came across the road, took him roughly to the police station and put him for half an hour into a cell the filthiness of which we cannot here describe. Monday Constables K.R. 41 and K. 174 the former himself a regular religious street preacher in this very district—committed deliberate and corrupt jury, stating in opposition to six most respectable witnesses that Williams refused to get down from the chair when called upon to do so. Mr. Saunders then proper to believe the Salvationist's tales and bound over Williams to the peace for six months in £20. At the Triangle, Salmon Lane, our comrade Hunter Watts was made to "move" though Mr. Minchin, the Liberal candidate, holds large meetings there untested; and upwards of 100 religious meetings are held in the district of K division alone without interference. At Westminster, too, similar persecutions with the like systematic lying, has begun by the police; so it is quite clear as we have said before, that the object to put down our open-air propaganda together. We are glad to see journals such as the *Standard* and *Echo*, ordinarily hostile to us, recognising that in this case we Social-Democrats being most unfairly treated.

Review.

It is clear now that our Government is resolved to stay in Egypt. We bitterly opposed to this decision, only does it put our foreign policy politically at the mercy of an unscrupulous ring of international loanmongers, bondholding thimble-riggers—in its danger and a disgrace—not only do afford a precedent for perdition but sides being wholly immoral, it is ruin even from the state policy point of view. We are not a military power in the imperial sense and we never intend to be. Yet we place a corps d'armée in a dangerous position at the very time our army in India is being increased. We hold that the true policy of the Social Democracy in the near future should be a complete reconstruction of our system at home, in friendship and alliance with the workers of Europe and America. Such a policy is hampered by any in the shape of external domination in the name of the capitalist class, in Egypt and India. But we have

6.4 – *The Vampire*, P. Burne-Jones y R. Kipling

- **Publicación original del poema de Kipling a propósito del cuadro de Burne-Jones** en el catálogo de The New Gallery (10th summer exhibition), ed. Richard Clay & Sons, Londres 1897.

- ***The Vampire*, adaptación musical del poema de Kipling.** Letra de Earl Jones y Gene Buck y música de Bert A. Williams, Nueva York y Detroit 1914.

[British Library]

PHILIP BURNE-JONES.

15. THE VAMPIRE. (For the Picture.)

"A fool there was and he made his prayer

(Even as you and I!)

To a rag and a bone and a hank of hair

(We called her the woman who did not care)

But the fool he called her his lady fair—

(Even as you and I!)

"Oh, the years we waste and the tears we waste

And the work of our head and hand

Belong to the woman who did not know

(And now we know that she never could know)

And did not understand!

"A fool there was and his goods he spent

(Even as you and I!)

Honour and faith and a sure intent

(And it wasn't the least what the lady meant)

But a fool must follow his natural bent

(Even as you and I!)

"Oh, the toil we lost and the spoil we lost

And the excellent things we planned

Belong to the woman who didn't know why

(And now we know that she never knew why)

And did not understand!

"The fool was stripped to his foolish hide

(Even as you and I!)

Which she might have seen when she threw him aside—

(But it isn't on record the lady tried)

So some of him lived but the most of him died—

(Even as you and I!)

"And it isn't the shame and it isn't the blame

That stings like a white hot brand—

It's coming to know that she never knew why

(Seeing at last she could never know why)

And never could understand!"

RUDYARD KIPLING.

PERCY BIGLAND.

16. THE EAGLE-OWL.

"Who dares disturb her solitude?"

J. COUTTS MICHIE.

17. MISS MURIEL WALLACE.

EDWARD STOTT.

18. A SUMMER IDYLL.

The Vampire

3

Lyric by
EARL JONES & GENE BUCK

Music by
BERT A. WILLIAMS

PIANO

Moderato

VOICE

dolente

A fool there was and he made his prayer,
Twixt five and sev'n is din - ner time for

cresc

E'en as you and I To a rag and a bone and a
Ev - en you and I We gen - 'ral - ly have ours at

poco cresc *a tempo*

hank of hair, I'm one of those in - no - cent guys! But of
half - past six 'Cept Sun - day then 'long a - bout five. At the

Copyright MCMXIV by JEROME H. REMICK & CO., New York & Detroit

Copyright, Canada, MCMXIV by Jerome H. Remick & Co.

Propiedad para la Republica Mexicana de Jerome H. Remick & Co., New York & Detroit. Depositada conforme a la ley
Performing rights reserved

4

mar - ried life with all its strife It's sor - row and it's
cor - ner where I us' - ally stop That is when I'm not too

woe — I loved the wo - man well but I
late — We had a war dis - cus - sin' when they

hate to tell Where I'd like to see her go. —
clear'd a-way the cus - sin' And I looked at the clock it said eight.

REFRAIN
Allegretto

I bet that the man who wrote the Vam - pire certn' - ly must 'ave known my
I bet that the man who wrote the Vam - pire certn' - ly must 'ave known my



wife! — He was a po-et and he could not help but show it, He de-
 wife! — Our par-lor's two by four she car-ried on more real war That you

scribed her bet-ter than life — She's a rag and a bone and a
 would-n't give a nic-kel for my life — First she'd start to at-tack then I'd

big hank of hair, And I'm the poor guy that fell for the ba-by stare, I'm sure the
 start to re-treat, I mean a-ny time that I was stand-ing on my feet, I'm sure the

man who wrote the Vam - pire He must 'ave known my wifel —
 man who wrote the Vam - pire He must 'ave known my wifel —

6.5 – Otros

· *The Dance of the Vampires*, coreografía de H.E. Turner con música de H. Longhurst y G. G. Lewis, Londres J. Curwen & Sons, 1897. [British Library]

THE DANCE of the VAMPIRES

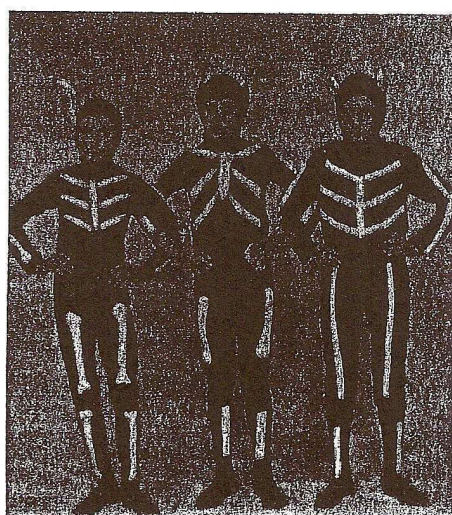


Photo III.

arranged by

H. E. TURNOER

Music by

H. LONGHURST and G. G. LEWIS.

(Joint authors of "King Arthur," "Caractacus," "Bellenden Trios" &c.)

LONDON,
J. Curwen & Sons, 8 & 9 Warwick Lane, E.C.

Price One Shilling.

COPYRIGHT IN U.S.A., 1897, BY J. CURWEN & SONS.

Printed by G. G. Röder, Leipzig.

DANCE OF THE VAMPIRES.

Arranged by H. E. TURNER.

Music by H. LONGHURST and G. G. LEWIS.

(Joint authors of "King Arthur"; "Caractacus"; "Bellenden Trios" &c.)

TIME: 8 Minutes.

DRESS. 16 Boys are required; 8 dressed in black, and 8 in red.
Knickerbockers, close fitting, coming well up over the waist, and to just below the knee, and fastening to the legs by elastic bands.
Jacket, tight fitting, fastening down the back, and made high at the neck.
For the hood see photo. Ears lined with white; side pieces of the hood fastening by a hook and eye under the chin, the ends to be tucked below the collar of the jacket.
Stockings and shoes to match the suit in colour. Bones, made from silesia, and cut out to represent the sternum, 6 ribs, and the bones of the arm and leg, must be sewn on to the suit.

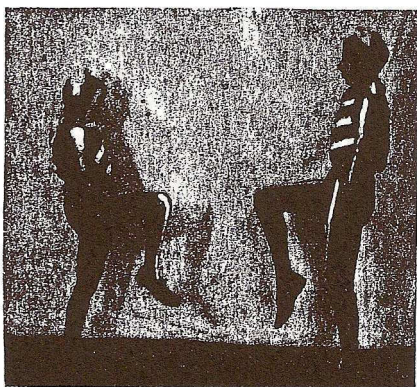


PHOTO I.

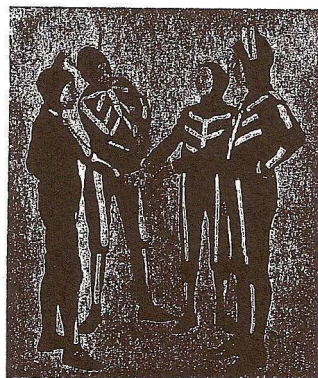
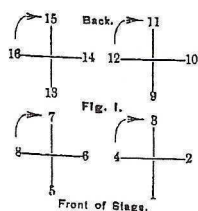


PHOTO II.

STEP. Bring down the left foot on the first beat; hop on the same foot on the second beat; do the same with the right foot on the third and fourth beats. When this movement is well known, the pupils must then kick out the right foot (forwards and upwards) while hopping on the left and vice versa (See photo I).

The Dance.

During the Introduction first one vampire appears and beckons a second who calls a third and so on until the whole sixteen have entered.

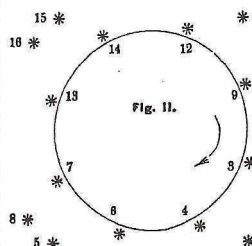


First Movement. "Fours". A* to C.

Arrange the Vampires as in Fig. 1; each group of four to be placed as in Photo 2. Dance 8 bars (A to B) in direction marked by arrows; change hands and dance in opposite direction for 8 bars (B to C).

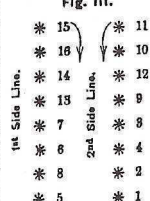
* The capital letters refer to particular parts of the Music marked by corresponding letters.

Second Movement. "Circle". A to C repeated.



From the position "Fours" go as shown in Fig. 2. Those forming the circle dance in direction denoted by the arrow, while the other eight do not shift their position, but keeping the same step face the circle (A to B¹). At B¹ they break into side lines (Fig. 3) ready for the third movement, 1st side line facing 2nd side line.

Third Movement. "Side Lines". C to D with repeat.



Side lines approach each other in the ordinary walking step, and *not* in the dance step (C to C¹), stamping with their right foot on the 4th beat (a staccato note); retire to places (C¹ to C²), and spin round (C² to D). Then repeat the movement (C to D repeat).

Fourth Movement. "Couples". D to E.

1st side line (Fig. 3) turns to the left, and 2nd side line to the right; using the original step they approach the audience in couples (see the arrows Fig. 3), and on reaching the front of the stage, turn outwards and return to places.

Fifth Movement. "Fours". A to C.

Same as First Movement

Sixth Movement. "Advance". E to F with repeat, and F to G.

From the position "Fours" dance to places as given in Fig. 4, and as far back as the stage permits (E to E'); then with arms linked (see Photo 3) the front line advances at E', and the back at E'. On reaching the front of the stage, the right and left halves turn right and left respectively, and form up into line again (Fig. 5) as far back as before. (E to F with repeat.) Advance again, outwards turn into side lines as in Fig. 6 (F to G).

Fig. IV.

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|---|----|----|----|
| * | * | * | * | * | * | * | * |
| 15 | 16 | 14 | 13 | 9 | 12 | 10 | 11 |
| * | * | * | * | * | * | * | * |
| 7 | 6 | 8 | 5 | 1 | 2 | 4 | 3 |

Fig. V.

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|---|
| * | * | * | * | * | * | * | * |
| 13 | 14 | 16 | 15 | 11 | 10 | 12 | 9 |
| * | * | * | * | * | * | * | * |
| 5 | 8 | 6 | 7 | 3 | 4 | 2 | 1 |

N. B. In all probability the dancers will be ready to start the second advance before the specified time. In that case they must remain in the two straight lines, simply keeping the dance step.

Seventh Movement. "Centre". F to G repeat.

Fig. VI.

| | | | |
|---|----|---|----|
| * | 5 | * | 1 |
| * | 8 | * | 2 |
| * | 6 | * | 4 |
| * | 7 | * | 3 |
| * | 13 | * | 9 |
| * | 14 | * | 12 |
| * | 16 | * | 10 |
| * | 15 | * | 11 |

In Fig. 6 the Vampires are facing each other, the 1st and 2nd side lines being as far apart as the wings permit. Nos. 15, 14, 7, 8 meet Nos. 11, 12, 3, 2 in the centre, join right hands, turn once and return to places (F to F'). Nos. 16, 13, 6, 5 go through a similar movement (F' to G).

N. B. While the one half are meeting each other, the other half must still keep the dance step and not remain at rest.

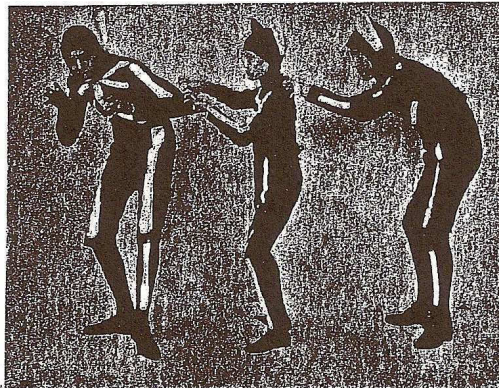


PHOTO IV.

Eighth Movement. "Snatch".

G to H and G to H'.

Both lines (Fig. 6) drop the dance step, and turning to the right walk round the stage after each other in the style shown in Photo 4, i.e. as though trying to clutch each other; as the first chord in the 8th bar is struck the Vampires halt, and jump round on the next chord facing the opposite direction (G to H). They then walk back as they came, halting in the same places from which they started (Fig. 6). (G to H').

Ninth Movement. "Centre". H' to J.

Same as Seventh Movement.

Tenth Movement. "Fours". J to L.

Similar to First Movement, except that the boys are arranged as in Fig. 7, and change hands at K.

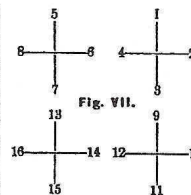


Fig. VII.

Eleventh Movement. "Circle". J to L repeat.

Same as Second Movement.

Break at K' into side lines (Fig. 6).

Twelfth Movement. "Couples". L to M with repeat and M to N.

Similar to Fourth Movement, except that the dance step is dropped and an eccentric walk substituted, i.e. toes turned in, and legs as though bandy (L to M with repeat). Then the same movement again (M to N).

Thirteenth Movement. "Fours". N to P.

Same as Tenth Movement.

The Vampires finish up by falling down on different parts of the stage (P to Fine).

N. B. In Nos. 3, 8 and 12 the dance step has been dropped in favour of a less tiring movement only in order to give the Vampires a short rest.

